

# **Teksten er her, teksten er der**

– om verbaltekst, montasje og sampling i det postdramatiske teatret



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Avlagt høsten 2009 ved ILOS, HF, UiO  
Veiledere: Drude von der Fehr og Kjersti Bale  
Av Eirik Willyson

## Sammendrag

Oppgaven tar utgangspunkt i to teaterforestillinger som ble vist i Oslo i 2007. Disse hadde følgende til felles: Verbalteksten (det skuespillerne sier) var montert sammen av utdrag fra tidligere publiserte tekster innen ulike sjangere. I oppgavens appendiks foreligger transkripsjoner av forestillingene basert på videoopptak. Med transkripsjonene som utgangspunkt drøfter oppgaven hva sampling og montasje gjør med det språklige materialets funksjon i den betydningsskapende prosessen i teatret. I et innledende teoretisk kapittel diskuteres to ulike syn på denne: I teaterteoretiker Eli Roziks perspektiv er teaterforestillingen en enhetlig tekst. Det språklige materialet er ett av elementene i denne teksten. Hans-Thies Lehmann ønsker på sin side å utvikle teori knyttet til teaterformer han kaller *postdramatiske*. Et fellestrekk ved disse er at det språklige materialet er underordnet den totale teatrale situasjonen og langt på vei løsrevet fra skuespillernes kropper og de øvrige sceniske elementene.

Oppgaven argumenterer for at Roziks bok *Generating theatre meaning* (2008) kan være nyttig i utviklingen av nye teaterteori, fordi den har et ambisiøst siktemål når det gjelder å finne fram til visse stabiliserende prinsipper for generering av betydning og språkets funksjon i denne prosessen. Den er imidlertid ikke tilstrekkelig når det gjelder nye teaterformer, ikke minst der sampling og intermedialitet har en dominerende posisjon. Samtidig argumenteres det for at det blir for enkelt, som Lehmann langt på vei gjør, å si at verbalteksten har fått en svekket posisjon og er blitt mer eller mindre frigjort fra de øvrige elementene i teaterforestillingen.

## **Takk**

Takk til Drude von der Fehr og Kjersti Bale ved Universitetet i Oslo for god veiledning. Takk også til Superamas og Søstrene Andrews for tilgang til videoopptak, tekst og bilder.

# Innhold

Sammendrag.....	2
Takk.....	3
1. Innledning.....	5
2. Innledende teoretisk kapittel: Hans-Thies Lehmann og Eli Rozik .....	13
2.1. Innledning .....	13
2.2. Dramatisk og postdramatisk.....	14
2.3. Performance-teksten .....	17
2.4. Ikonisitet .....	21
2.5. Fiksjon.....	26
3. Mennesket som språkbærer.....	32
3.1. Innledning .....	32
3.2. Handling .....	32
3.3. Karakter eller språkbærer .....	36
3.4. Nærvær .....	40
3.5. Kontekst.....	45
4. Montasje og sampling .....	50
4.1. Innledning .....	50
4.2. Dekonstruksjon .....	50
4.3. Montasjeformen.....	55
4.4. Repetisjon .....	60
4.5. Sampling .....	63
5. Intermedialitet .....	69
5.1. Innledning .....	69
5.2. Persepsjon .....	69
5.3. Blikket .....	74
5.4. Verbalteksten.....	78
6. Avslutning.....	84
7. Appendiks .....	88
7.1. Beskrivelse: <i>Big 3<sup>rd</sup> Episode – Happy/End</i> .....	88
7.2. Beskrivelse: <i>Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner</i> .....	91
7.3. Transkripsjon: <i>Big 3<sup>rd</sup> episode – Happy/End</i> .....	94
7.4. Transkripsjon: <i>Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner</i> .....	111
7.5. Referanser: <i>Big 3<sup>rd</sup> episode – Happy/End</i> .....	123
7.6. Referanser: <i>Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner</i> .....	124
7.7. Oversikt scener: <i>Big 3<sup>rd</sup> episode – Happy/End</i> .....	125
7.8. Oversikt scener: <i>Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner</i> .....	127
Referanseliste .....	129

## 1. Innledning

Utgangspunktet for denne oppgaven var en fascinasjon for nye teaterformer kombinert med interesse for tekst og litteratur. Det slo meg at mange av teaterforestillingerne jeg så, hadde et distansert forhold til den litterære, dramatiske teksten. Likevel hadde teksten ofte en framtrædende posisjon i forestillingene. I løpet av 2007 så jeg to forestillinger som særlig vakte min interesse, begge vist på Black Box Teater i Oslo: *Big 3<sup>rd</sup> Episode – Happy/End*, av den fransk-østerrikske truppen Superamas, og norske Søstre Andrews' *Søstre Andrews presenterer: Faen, verden brenner*. Før jeg gjør rede for oppgavens strategi, skal jeg fortelle litt mer om de to forestillingene.

*Big 3...* er siste del av en teatral trilogi. Første og andre del tok for seg henholdsvis virkelighetsfjernsyn og såpeopera, mens forestillingen jeg så, omhandlet klisjeer knyttet til lykke og suksess. To scener var dominerende i forestillingen. Den første har jeg kalt *band-scenen*: En gruppe unge menn i bar overkropp øver på Nirvanas "Smells Like Teen Spirit". Han som spiller han som spiller bass, **James**, mister konsentrasjonen, og forklarer at det er fordi han har gjort skuespilleren som spiller vokalist, **Grace**, gravid. Kameratene gir råd til **James**:

**Gitarist 1:** I know what you should do. You've got to make her think about having an abortion. You've gotta tell her that having a kid right now would screw up your relationship.

**Gitarist 2:** Tell her you love her. Tell her you're ready to do everything for her. Tell her you're gonna leave your wife.

**Trommis:** That your biggest wish is to stay with her!

(**Grace** kommer inn fra høyre.)

**Grace:** Hi, boys!

**Gutta:** Grace! <sup>1</sup>

**James** omfavner **Grace** og tar henne på rompa. Scenen repeteres. Denne gangen, etter omfavnelsen, plukker **Grace** opp en mikrofon fra gulvet og bandet framfører Nirvana-låta. **Grace** ser sexy, vulgær og hjelpeløs ut.

En lang videosekvens viser Superamas på turné i Nord-Amerika. De tar New York med storm. Deretter vises den andre dominerende scenen, som jeg kaller *fitness-scenen*. Tre unge, vakre kvinner møtes i et treningsstudio:

---

<sup>1</sup> Teksten utdraget er hentet fra, foreligger som transkripsjon oppgavens appendiks.

**June:** Grace, don't you think Ester has lost weight again?  
**Grace:** Oh, she has.  
**June:** And she's such a bad dancer – always off balance.  
**Grace:** Yes, she gets dizzy, 'cause she doesn't eat enough.  
(**Ester** ... *kommer inn*.)  
**Ester:** Hi, girls!  
**June og Grace:** Hi, Ester!

Kvinnene skifter. Samtalen dreier seg om kropp, mat, menn og sex.

**Ester:** Hey, hey, wait a minute. We have James, Carlos, Mitch... Who else?  
**Grace:** Okay, now, that's interesting.  
(**Grace og Ester** *setter seg på hver sin krakk*.)  
**Grace (til June):** So, if you made a ranking, who would be your number one?  
(**June** *tenker seg om. Ser Bruce, som kommer inn fra venstre*.)  
**June:** Bruce!  
**Grace og Ester (i kor):** Bruce?  
**Bruce:** Hi, girls!  
**Alle tre:** Hi, Bruce!

Denne scenen repeteres fire ganger med små variasjoner. Innimellom repetisjonene vises andre scener. Det dreier seg for det meste om unge, vakre mennesker som danser og er intime. Siste gang fitness-scenen repeteres, tar **Bruce** plass på et treningsapparat (en *stairmaster*) og begynner å trække. Over høyttaleranlegget spilles et lydbåndopptak av filosof Jacques Derrida som snakker om begjær etter nærvær. **Bruce** mimer til stemmen mens han trækker.

Neste forestilling: De tre søstrene Andrews tjente seg rike på å opptre for soldater under andre verdenskrig og utgjorde den mestselgende musikkgruppa før The Beatles. *Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner* tar utgangspunkt i denne trioen og dreier seg om kvinner, krig og underholdningsindustri. I åpningsscenen står tre sminkebord, tre giner (omkledningsdokker) og tre garderobeskap på scenen. Bakerst henger et rødt teppe. Søstrene kommer inn gjennom dette teppet, som om de kommer *fra* scenen. De smiler, vrikker litt på seg og mimer til sangen "Melancholy Moon". Den blir avbrutt av en illevarslende lyd, lyset slås av, kvinnene går bort til hvert sitt sminkebord, slår på bryteren, og lyspærene som omslutter speilene, begynner å lyse. De tre snakker, ikke til hverandre eller til publikum, men til speilbildene sine:

**Maria:** Yes, show business is always good, if you're good.  
**Nina:** I am so knocked out all the time. I don't know whether I'm coming or going.  
**Hildur:** The only thing on our minds now and then is pleasing people. We don't want to educate the public; we just want to entertain them.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> I del 3 begrunner jeg bruken av skuespillernes navn som talemærker.

Minutt etter minutt står de og snakker inn i speilet med monotone stemmer. Etter hvert får jeg følelsen av å ha hørt replikkene før, og det går opp for meg at scenen blir repetert. Etter denne mer utmattende enn underholdende åpningen strener trioene fram på scenen og synger slageren "Bei Mir Bist Du Schön". De gjør tydeligvis så godt de kan, men det klinger ikke særlig godt, og de virker ukomfortable. "Søstrene Andrews" må imidlertid raskt vike plass for fem andre stemmer, det vil si, gjennom fem monologer som dreier seg rundt krig, engasjement og språkløshet. I avslutningsscenen befinner **Hildur** og **Nina** seg ved sminkebordene; **Hildur** ramler med ei sprittflaske, **Nina** graver i ei bløtkake og kaster kremen i ansiktet sitt. Samtidig står **Maria** forrest på scenen og synger "I'll be with you in apple blossom time" a capella. Når sangen er ferdig, synger hun den én gang til.

De to forestillingene hadde følgende til felles: Verbalteksten, altså ordene som ble uttrykt over skuespillernes lepper og høyttaleranlegget, var en montasje satt sammen av diverse tekster og utdrag fra tekster: film, roman, skuespill, tv-serie, biografi, sangtekst og teori. Det at verbaltekstene var montasjer, gjenspeilte seg i formen: Begge forestillinger besto av en rekke scener uten noen åpenbar sammenheng. I tillegg hadde montasjene temmelig lik spennvidde, ikke bare når det gjaldt variasjonen i (opprinnelig) sjanger, men også når forholdet mellom høykultur og lavkultur: fra popstjerne Katie Meluas kjærlighetssang til filosof Jacques Derridas dekonstruksjon av sitt eget begjær etter nærvær; fra Søstrene Andrews' kokette hyllest til mannen i "Bei Mir Bist Du Schön" (uttales *Shein* pga. nødrim) til Antonin Artauds mildest talt kryptiske (og alt annet enn kokette) "For å gjere slutt på Guds dom". I tillegg inneholdt begge forestillinger sekvenser som ble repetert.

Jeg syntes disse forestillingene skilte seg fra den mer tradisjonelle dramatiske teaterforestillingen på to måter: Verbalteksten forelå ikke i trykt stand, slik som ved oppføringen av et drama. Og den var en montasje satt sammen av *samplet*<sup>3</sup> tekst. Teksten inngikk med andre ord i en rekke intertekstuelle forbindelser. Samtidig slo det meg hvor present verbalteksten var i forestillingene; det gikk sjelden mer enn

---

<sup>3</sup> Termen 'sampling' brukes vanligvis om lyd: "a usually digitalized audio segment taken from an original recording and inserted, often repeatedly, in a new recording" ("sample", 2009). Jeg bruker termen her for å understreke at de ulike tekstdelene ikke utgjør fullstendige tekster (bortsett fra sangtekstene). Det vil si, tekstdelene består av utdrag, *samples*, fra tidligere publiserte tekster. Disse er, med unntak av utdraget fra Anton Tsjechovs *Tre Søstre* i *Søstrene Andrews*..., ikke dramatiske i tradisjonell forstand.

noen sekunder uten at tekst ble framført i form av monolog, dialog, sang, resitasjon, tekstete videosekvenser og projisering av tekst på lerret. Teksten så altså ut til å ha en viktig posisjon i forestillingene, men var tilgjengelig på en annen måte enn i en tradisjonell oppføring av et skuespill: Jeg møtte uforberedt i den forstand at jeg ikke hadde lest teksten på forhånd. Men verbalteksten korresponderte like fullt med min ”tekstlige erfaringshorisont”: enkelte tekster gjenkjente jeg, andre ga meg en følelse av at jeg var blitt eksponert for dem tidligere.

Jeg bestemte meg for å undersøke verbaltekstene nærmere. Dette var imidlertid ikke uproblematisk: Problemet lå nettopp i at de var verbale – jeg hadde ikke tilgang til dem annet enn i hukommelsen. Jeg tok kontakt med Superamas og Søstrene Andrews. Et av medlemmene i Superamas sa det ikke finnes manuskript til *Big 3...*, men at hun kunne sende meg en dvd med opptak av forestillingen og referanser til hvor tekstene var hentet fra. Søstrene Andrews sendte meg både manuskript og en dvd, i tillegg til å opplyse om referanser. Manuskriptet var imidlertid ufullstendig: To av monologene var kun markert med tittel, og teksten bar i det hele tatt preg av kun å være et verktøy for skuespillerne. Når det gjelder selve verbalteksten, viste det seg at den utelukkende besto av tidligere publisert tekst. Superamas hadde derimot produsert teksten til band- og fitness-scenen selv, samt filmsekvensen der de framstiller seg selv på turné. Band-scenen er en lett omskrivning av åpningen i Milan Kunderas roman *The Farewell Waltz*, mens fitness-scenen er løselig basert på tv-serien ”Sex and the City”. De øvrige tekstene i forestillingen er kopiert fra tidligere publiserte tekster.

Jeg bestemte meg for å gjøre tekstene skriftlige på egenhånd. Det er imidlertid ikke til å komme fra at jeg følte meg en smule trossig der jeg satt og transkriberte basert på videoopptak av forestillingene. Det tok tid, og det reiste metodiske spørsmål: For det første: Har det noen hensikt å skrive om en tekst som ikke finnes (som bare fantes i forestillingen)? Videre: Skal jeg basere transkripsjonen på de ”originale” tekstene, eller slik de ble framført (det var ofte små avvik her) på scenen?

Det at forestillingene ikke er fundert på en litterær tekst, er blant det som gjør at jeg mener de faller inn under begrepet ’postdramatisk teater’, lansert av teaterteoretiker



Hans-Thies Lehmann i boka *Postdramatisches Theater* (1999).<sup>4</sup> I boka beskriver Lehmann ved hjelp av et rikt utvalg eksempler det han ser som en de-hierarkisering av den dramatiske formen: Dramateksten har tradisjonelt fungert som et utgangspunkt for produksjonen av teaterforestillingen, og foreligger som et kunstverk forut for den. Skuespillerne framsier replikkene, som er språklige uttrykk for forestillingens framstilling av *handling*. I det postdramatiske teatret har det språklige materialet ikke lenger en like grunnleggende posisjon: ”The importance of the theatre is not derived from any literary master copy, even if it actually may correspond to one. This has led to considerable confusion in literary studies” (Lehmann, 2007, s. 136). Den postdramatiske teaterforestillingen er ikke en variasjon over den fikserte dramateksten; i stedet står det språklige materialet i et mer likeverdig forhold til de øvrige elementene i forestillingen. Men hvis teksten har fått en mindre viktig funksjon og ikke engang er tilgjengelig i trykt stand, er spørsmålet: Skal litteraturvitenskapen la den være i fred? Hadde jeg enda operert med et utvidet tekstbegrep og laget en analyse som baserte seg på foreningen av det språklige materialet med de andre elementene i forestillingen. Da hadde jeg hatt en metodisk løsning på konflikten mellom det fysisk-visuelle og det semiotiske, og kunne analysert forestillingene som tegnstrukturer. Men nei, jeg har insistert på denne verbalteksten. Hvorfor?

Fordi jeg mener tendenser innen samtidsteatret tilsier at verbalteksten ikke nødvendigvis har fått en svekket posisjon, bare en endret funksjon. De to forestillingene er gode eksempler på dét: For det første inneholdt de store mengder verbaltekst – det gikk som nevnt sjelden mer enn noen sekunder uten at tekst ble uttrykt. For det andre var det oftest et tydelig samsvar mellom innholdet i teksten og det som foregikk på scenen. Var teksten en sangtekst, ble det sunget, og var den en dialog, ble det samtalt. Og sist og særlig: Selv om verbaltekstene ikke var tilgjengelige som trykt materiale, viste de seg å være *fiksert*. I *Big 3...* var *hele* verbalteksten et lydopptak som skuespillerne mimet til. I *Søstrene Andrews...* var kun noen av sangene på lydbånd, men også teksten som ble framført der og da, var fiksert. Dette kunne jeg kontrollere ved selvsyn, fordi jeg fikk anledning til å se forestillingen hele tolv ganger. I tillegg opplyste Søstrene Andrews at arbeidet med forestillingen

---

<sup>4</sup> Jeg baserer meg på den engelske oversettelsen, *Postdramatic theatre* (2007, se referanseliste). Deler av originalteksten er utelatt, men ifølge oversetter Karen Jürs-Munby (2007) påvirker dette ikke hovedargumentasjonen.

hadde startet med tekstene; de hadde lett og lest og kopiert og limt sammen til de hadde et utgangspunkt for den fysisk-visuelle delen av produksjonen. Dette er ikke en undersøkelse av det språklige materialets posisjon i teaterforestillingenes tilblivelsesprosess, men opplysningen styrker inntrykket av at verbalteksten fortsatt innehar en rimelig sentral posisjon, også i det frie scenekunstheltet (altså utenfor institusjonsteatrene). I hvilken grad den har fått en endret funksjon og hvorvidt eksempelmaterialet kan bidra til å belyse dette, skal oppgaven forsøke å vise.

Jeg valgte å forholde meg til tekstene slik de ble uttrykt på scenen, fordi jeg ville ta utgangspunkt i verbalteksten og ikke tekstene som lå til grunn for den.

Transkripsjonene er basert på videoopptak av forestillingene. De kan til en viss grad sies å være en tolkning, fordi det er jeg og ikke truppene som har skrevet sceneanvisningene. Primærmaterialet inneholder med andre ord mine tolkninger av *hvordan* tekstene kommer til uttrykk på scenen.

Den første planen var å lage en analyse av disse transkripsjonene. Planen ble forkastet på grunn av manglende distanse til primærmaterialet. Jeg kviet meg naturlig nok for å analysere tekster jeg langt på vei hadde laget selv. Den neste planen var å analysere transkripsjonene i lys av forestillingene. Før jeg transkriberte forestillingene, skrev jeg derfor en lesning av dem (se appendiks). Lesningene skulle rett og slett være min beskrivelse av forestillingene og fungere som et nødvendig utgangspunkt og bakteppe for tekstanalysen, all den tid teksten (samlet sett) inntil nå ikke hadde eksistert annet enn til samme sted og tid som forestillingene.

Det trossige ved å transkribere forestillingene består i å fikse verbalteksten. Derfor var det, og er fortsatt, presserende å stille spørsmålet om dette kan kalles en litteraturvitenskapelig oppgave. Jeg tenkte jeg kanskje heller burde studert teatervitenskap, og slo opp begrepet i Litteraturvitenskapelig [sic] leksikon:

Vitenskapelig disiplin som angår teatrets historie, praksis og teori. I motsetning til litteraturvitenskapen, som kun tar utgangspunkt i den litterære teksten slik den foreligger i trykket stand, vil en teatervitenskapelig analyse angå en eller flere sceneversjon(er) av et drama ("teatervitenskap", 2007, s. 225).

Ifølge definisjonen over er dette verken en litteratur- eller teatervitenskapelig oppgave, fordi jeg tar utgangspunkt i en tekst som ikke foreligger i trykket stand. Jeg har valgt disse to verbaltekstene fordi jeg mener de ved å være samplet og deretter montert sammen, bidrar til å utfordre forholdet mellom teater og litteratur. Dette er med andre ord en tverrestetisk oppgave og samtidig et argument for at når det gjelder undersøkelser av forholdet mellom språklig tekst og teaterforestilling, kan det ha noe for seg med samarbeid på tvers av de to fagdisiplinene litteraturvitenskap og teatervitenskap.

Det at verbaltekstene er montert sammen i forbindelse med én konkret forestilling, gjør dem ”uselvstendige”: De er konstruert utelukkende med tanke på å inngå i det Lehmann kaller en *multiform*, altså i kombinasjon med blant annet kropp, lyd, lys og videoklipp. De teoretiske implikasjonene arbeidet med transkripsjonene medførte, viste seg følgelig å være mer interessante enn transkripsjonene i seg selv. Derfor har jeg skrevet en teoretisk oppgave. Problemstillingen lyder: *Hva gjør sampling og montasje med det språklige materialets funksjon i den betydningsskapende prosessen i teatret?* Jeg tar sikte på å belyse endringen i verbaltekstens funksjon gjennom å diskutere dens forbindelse til mennesket på scenen, montasjeformen og samplingen, samt det intermediale. Jeg har valgt å beholde transkripsjonene som eksempelmateriale og utgangspunkt for drøftningen, fordi jeg mener de kan være med på å belyse sentrale aspekter og fordi jeg mener de utfyller hverandre: Hvis vi ser bort fra sangnumrene, består verbalteksten i *Big 3...* i all hovedsak av dialog, mens monologene dominerer i *Søstre Andrews...* I tillegg mener jeg bruken av tekster av henholdsvis Derrida og Artaud kan være et fruktbart tilskudd til drøftningen.

Jeg opererer i utgangspunktet ikke med et utvidet tekstbegrep. Tekstbegrepet vil imidlertid bli problematisert, rett og slett fordi betydningsproduksjonen foregår i relasjon til andre elementer enn det språklige materialet. Videre tilsier verbaltekstens uløselige forbindelse til forestillingen at denne produksjonen av betydning ikke kan foregå uavhengig av tilskueren. Og montasjeformen tilsier at betydningen i mindre grad finnes som tydelige strukturer i det språklige materialet, og i større grad må produseres individuelt hos den enkelte tilskuer. Dette er imidlertid ikke en empirisk undersøkelse av tilskuernes reaksjoner på forestillingene. Om teatertruppene ikke hadde et fullstendig manuskript, var verbalteksten likevel fiksert i bevisstheten til

skuespillerne. Nå er den også fiksert i denne oppgaven, gjennom transkripsjonene. Slik har jeg opphøyd meg selv til Tilskueren. Det jeg vil argumentere for, er at verbalteksten ikke bare inngår i en mer fragmentert form, men bidrar til å produsere betydning på nye måter, spesielt i forbindelse med forestillingenes komplekse spill med fiksjon og imitasjon.

Det innledende teoretiske kapitlet har for det første til hensikt å gi et overordnet blikk på og inngang til hva bevegelsen fra dramatisk til såkalt postdramatisk teater kan sies å bety for det språklige materialets posisjon og funksjon i teaterforestillingen. Når det gjelder betydningsproduksjon, tar jeg utgangspunkt i teaterteoretiker Eli Roziks bok *Generating Theatre Meaning* (2008). Rozik har en semiotisk tilnærming til teater i den forstand at han mener det språklige materialet og de øvrige elementene i forestillingen inngår i én tegnstruktur som er objekt for analyse. Dette synet vil jeg kontrastere med argumenter i *Postdramatic Theatre* som tilsier at verbalteksten er blitt mer eller mindre frigjort fra det rent teatrale. I hoveddelen (del 3, 4 og 5) gjør jeg en drøftning av problemstillingen med utgangspunkt i transkripsjonene.

## 2. Innledende teoretisk kapittel: Hans-Thies Lehmann og Eli Rozik

### 2.1. Innledning

Aller først er det nødvendig å definere hvordan begrepet 'tekst' skal forstås i denne oppgaven. Med 'tekst' mener jeg en tegnstruktur satt sammen av ord og skilletegn, eller, når det gjelder verbalteksten, ord og pauser. Jeg skal i dette kapitlet diskutere Lehmanns og Roziks utvidelse av tekstbegrepet, men denne oppgaven konsentrerer seg altså om 'tekst' som 'sammenhengende/avgrenset skriftstykk eller tale' ('tekst', 2005). Med 'betydning' mener jeg rett og slett: tankeinnhold. Det vil bli lagt vekt på at betydning produseres gjennom sammenhenger så vel som sammenstillinger og ved hjelp av språk så vel som bilder.<sup>5</sup>

Dette kapitlet skal omhandle to ulike perspektiver på verbaltekstens funksjon i teatret. Teaterteoretikerne Hans-Thies Lehmann og Eli Rozik ser ut til å være enige om at teatret som medium og kunstform er grunnleggende ikke-verbalt. I det Lehmann kaller det postdramatiske teatret er det språklige materialet langt på vei frigjort fra det rent teatrale fysisk-visuelle nærværet, og fungerer mer som en forstyrrelse, som et innslag fra et sted utenfor teaterrommet. Rozik forsøker på sin side å løse konflikten mellom det språklige og det fysisk-visuelle: Han mener verbalteksten inngår i det han kaller teaterforestillingens *ikoniske* tegnstruktur, som er grunnleggende ikke-verbal.

Med *Postdramatisches theater* (1999) ønsket Hans-Thies Lehmann å bidra til å lage en teori om det han anser for å være nye teaterformer i mediesamfunnet. Med utgangspunkt i produksjoner fra cirka 1970 beskriver han tendenser til dekonstruksjon av den dramatiske formen.<sup>6</sup> Det som dypest sett dekonstrueres, er det dramatiske teatrets tradisjonelle treenighet drama(tekst), etterlikning og handling. Den konkrete

---

<sup>5</sup> Jeg hadde opprinnelig til hensikt å bruke 'mening' utelukkende om det språklige materialets semantiske innhold, og 'betydning' om produksjon av tankeinnhold når det gjelder teaterforestillingens øvrige elementer, samt i forbindelse med tilskuerens produksjon av mentale bilder. Begrepsavklaringen skulle virke klargjørende, men i praksis har den vist seg problematisk. Overgangene mellom oppgavens behandling av språklig og ikke-språklig materiale er hyppige og glidende. Og på engelsk brukes 'meaning' både om semantisk innhold og tankeinnhold knyttet til andre typer tegnstrukturer, noe som framgår av flere sitater i oppgaven fra fagtekster utgitt på engelsk. Distinksjonen 'mening'/'betydning' kan derfor virke mer forvirrende enn klargjørende. Jeg har valgt å bruke 'mening' der jeg finner det hensiktsmessig. Enkelte steder er det imidlertid diskutabelt hvorvidt 'betydning' kan være vel så egnet.

<sup>6</sup> Dekonstruksjonen vil bli diskutert i del 4.

romlige og temporale *situasjonen* blir viktigere for betydningsproduksjonen. Verbalteksten, som hittil har hatt en dominerende posisjon, sidestilles med de andre elementene i forestillingen.

Det postdramatiske teatret kan i tråd med dette sies å befinne seg mellom det dramatiske teatret og performance-kunsten, mellom det tekstlige og hendelsen. Lehmann sammenfører denne motsigelsen i begrepet 'performance text', som følgelig får preg av et både-og: både tegnstruktur og nærværende prosess. Dette er riktignok en motsigelse som må kunne sies å kjennetegne det aller meste innen vestlig teater, men ifølge Lehmann kommer den til uttrykk på en virkelig produktiv måte først innen disse nye teaterformene. *Postdramatic theatre* inneholder altså ikke bare en beskrivelse av visse nye teaterformer, men har et perspektiv som stiller dem i et fordelaktig lys. Lehmann ser ut til å mene at det postdramatiske teatret gjennom en mer fragmentert form reflekterer en virkelighet som er blitt mer uoversiktlig og at det derfor kan tilby et mer adekvat uttrykk for vår tid.

I det følgende skal jeg diskutere Lehmanns teori med fokus på den verbaltekstlige dimensjonen. Først vil jeg presentere begrepet 'postdramatisk teater' og dets forhold til dramatisk teater. Deretter vil jeg diskutere det fysisk-visuelle *nærværet* og dets posisjon i det postdramatiske, før jeg tar for meg sammenstillingen av verbalteksten og nærværet i begrepet 'performance text'. I den andre halvdelen av kapitlet vil jeg bringe inn Roziks forening av verbalteksten og det fysisk-visuelle i det han anser for å være teatrets enhetlige tegnstruktur. Formålet med denne kontrasteringen av Lehmanns og Roziks perspektiv er å forsøke å finne en teoretisk synsvinkel for drøftningen i hoveddelen.

## **2.2. Dramatisk og postdramatisk**

For å kunne diskutere innholdet i 'postdramatisk teater', er det nødvendig å innledningsvis definere 'drama', som i denne oppgaven skal bety 'dramatisk tekst', altså tekst som i all hovedsak består av replikker med talemærke (navnet på karakterene), og som er skrevet med henblikk på oppførelse på teater. Men ordet 'drama' kan også bety 'handling' ('drama', 2005). Den doble betydningen blir tydelig når adjektivet 'dramatisk' her knyttes til 'teater', som da vil si det tradisjonelle

dramabaserte teatret der forestillingen baserer seg på, og også er en oppførelse av, én dramatisk tekst, og der det først og fremst er en enhetlig *handling* som utgjør forestillingen.

Prefikset *-post* i 'postdramatisk' skulle tilsi at begrepet betegner noe som kommer *etter* det dramatiske teatret, som bryter med eller avløser det. Begrepet er imidlertid ikke ment som en begrenset epokebetegnelse, men en beskrivelse av tendenser innen teaterformer som forholder seg analytisk og "dekonstruktivt" til den dramatiske. Slik Lehmann utlegger begrepet, kunne det være fristende å oversette det med *ikke-dramatisk*; han stiller opp en rekke kjennetegn ved det dramatiske teatret, og bruker 'postdramatisk' som motbegrep. Samtidig supplerer han med 'performance text' for å presisere hva det nye postdramatiske fokuset består i. Her blir det tydelig at de nye teaterformene i større grad forholder seg aktivt enn avvisende til den dramatiske. Også det postdramatiske teatret inneholder språklig materiale, etterlikning og handling; det er den tette forbindelsen som blir dekonstruert.

Det fremste kjennetegnet ved dramatisk teater er framstilling av fiksjonell<sup>7</sup> mellommenneskelig handling. Denne teaterestetikken føres gjerne tilbake til Aristoteles' mimesis-begrep i *Poetikken*, et begrep som ofte er blitt brukt nær synonymt med etterlikning. I *The aesthetics of mimesis* (2002) hevder *Poetikken*-oversetter Stephen Halliwell at dette er en feilaktig og snever tolkning av begrepet. Aristoteles bruker det nemlig om ulike former for kunstnerisk representasjon (for eksempel musikk). Og når det gjelder tragedien, kan det mimetiske like gjerne bestå i framstilling av imaginære begivenheter.<sup>8</sup> Med uttrykket 'mimetic imitation' viser Lehmann at mimesis ikke (nødvendigvis) betyr etterlikning i betydningen reproduksjon eller kopi, samtidig som han understreker at det likevel er snakk om representasjon i den forstand at det dramatiske teatret er avhengig av en *annen* virkelighet enn den som utspiller seg der og da på scenen:

This reality always precedes the double of theatre as the original. Fixated onto the cognitive programme 'Action/Imitation', the gaze misses the texture of written drama as much as that which offers itself to the senses as presentational action, in order to assure itself only of the represented ... (Lehmann, 2007, s. 37).

---

<sup>7</sup> Ordet 'fiksjonell' er ikke en del av den offisielle rettskrivningen. Det er her ment som adjektiv utledet fra 'fiksjon'. 'Fiktiv' ville blitt for bastant, særlig i diskusjonen av i hvilken grad betydningen er knyttet til produksjonen av fiksjonsunivers.

<sup>8</sup> Se Aristoteles, 1995, s. 29-31 og 59.

Innenfor den vestlige, aristoteliske tradisjonen har teatret, gjennom treenigheten drama, etterlikning og handling produsert et lukket fiksjonsunivers. Dette har skjøvet *både* teksten og det som faktisk foregår på scenen, i bakgrunnen og gjort teatret til en kunstform underordnet både en *annen* virkelighet og den litterære teksten:

The traditional idea of theatre assumes a closed fictive cosmos, a 'diegetic universe', that can be called thus even though it is produced by means of mimesis, which normally is contrasted with diegesis" (Lehmann, 2007, s. 99-100).

Hvis både diegesis og mimesis er beskrivelser av fiksjonsunivers, består forskjellen i at diegesen er en språklig-tekstlig beskrivelse, mens den mimetiske beskrivelsen er mer direkte, altså en beskrivelse ved hjelp av elementer som likner modellene. Lehmann poengterer at mimesis opprinnelig var knyttet til det kroppslige, til det å representere gjennom dans. Han hevder teatret er et sted som tilbyr direkte kommunikasjon, at dette har å gjøre med dets materialitet og at det er dette som skiller teatret fra andre kunstformer, ikke minst litteraturen. I motsetning til den skrevne teksten, er det som befinner seg på scenen, materielt: scenografien, rekvisittene, kroppene – finnes, der og da. Denne motsetningen mellom det språklige materialet og den teatrale situasjonen revitaliseres i det postdramatiske teatret.

I sin framstilling av teaterhistorien bruker Lehmann begrepet 'logosentrisk' for å betegne det han kritiserer det dramatiske teatret for, nemlig den tette forbindelsen mellom tekst og handling. Teatrets kjerne har vært *logos*, som kan oversettes med "ord" eller "tale", men også "fornuft" og "orden" ("Logos", 1996). Det er med andre ord ordet som har hatt den høyeste rangen blant de sceniske elementene. 'Logisk' kan bety "som gjelder logikk", og dermed "læren om lover, prinsipper for følgeriktig tenkning", mens en språkvitenskapelig definisjon er "setningsledd som betegner den, det handlende" ("logikk", 2005). Logosentrismen betegner følgelig prinsipper for både språket og tenkningen. I Lehmanns anvendelse dreier begrepet seg om dramateksten, dens kronologiske komposisjon og troen på at verden er logisk, altså at den utgjør en meningsfull og følgeriktig sammenheng vi kan gripe ved hjelp av språket. Det er denne *ordnete totaliteten* han opponerer mot:



For the *Poetics* drama is a structure that gives a logical (namely dramatic) order to the confusing chaos and plenitude of Being. This inner order, supported by the famous unities, hermetically seals off the meaningful form, which the artefact tragedy represents, from outside reality and, at the same time, constitutes it internally as an unbroken, complete unity and wholeness (Lehmann, 2007, s. 40).

Teatrets relevans som kunstform hviler på evnen til å utsi noe om verden, det vil si, erfaringen av å leve i den. Det senmoderne menneskets livserfaring korresponderer ifølge Lehmann dårlig med den logosentriske, aristoteliske dramatiske formens koherens. Lehmann setter Platons *khôra* som motbegrep til logos. Det han ser som et fellestrekk innen de postdramatiske teaterformene, er en bevegelse fra det logosentriske mot det ”khôrale”: ”a space and speech/discourse without telos, hierarchy and causality, without fixable meaning and unity” (Lehmann, 2007, s. 146).<sup>9</sup> Mens logos betegner det rasjonelle, ordnete, (temporalt) lineære og teleologiske, omhandler *khôra*-begrepet det romlige, bevegelige og differensierende. En konsekvens av dreiningen bort fra det logosentriske er en omvurdering av styrkeforholdet mellom det språklige materialet og den teatrale situasjonen.

### 2.3. Performance-teksten

Det er fokuset på nærvær som gjør at det postdramatiske teatret nærmer seg performance-kunst. I boka *The Transformative Power of Performance* beskriver teaterteoretiker Erika Fischer-Lichte det hun ser som den performative vendingen innen kunsten generelt fra 1960-tallet. Denne vendingen kjennetegnes ved at grensene mellom produsent, kunstverk og mottaker brytes ned. Ifølge Fischer-Lichte redefinerte den performative vendingen to forhold: ”first, the relationship between subject and object, observer and observed, spectator and actor; second, the relationship between the *materiality* and the *semioticity* of the performance’s elements, between signifier and signified” (Fischer-Lichte, 2008, s. 17). Det er innstillingen på selve situasjonen som redefinerer disse tradisjonelle skillene: Når de fysiske objektene, inkludert kroppene, i større grad peker tilbake på seg selv enn å representere noe annet, fører dette til at skillet mellom scene og sal, utøvere og publikum, bygges ned.

---

<sup>9</sup> Jeg kommer tilbake til *khôra*-begrepet i del 4.

En følge av selvrefleksiviteten er altså at det materielle får økt betydning kontra det semiotiske. Lehmann bruker i denne sammenhengen begrepet 'production of presence' (Lehmann, 2007, s. 135). Han sikter her til litteraturteoretiker Hans Ulrich Gumbrecht og hans bok med samme navn som begrepet. Innledningsvis gjør Gumbrecht det klart at han med 'presence' hovedsakelig mener fysisk og romlig nærvær, og med 'production': "bringing forth an object in space" (Gumbrecht, 2004, s. 17). Begrunnelsen hans for lanseringen av dette begrepet, er at det står i en tiltrengt opposisjon til den vestlige tenkningens fokus på bevisstheten (det kartesianske selv-nærværet), og ikke minst det han ser som fortolkningshegemoniet i humaniora, det vil si, hermeneutisk tilnærming til fenomenenes *mening*. Det som er blitt neglisjert, er betydningen av (ikke meningen til!) *tingenes nærhet*.<sup>10</sup> Gumbrecht sier han ikke ønsker å forlate den hermeneutiske avdekkingen/tilleggingen av mening gjennom fortolkning, men bidra til en mer kompleks relasjon til en verden som jo også består av fysiske fenomener. Dette vil han gjøre ved å fokusere på nærhet og materialitet, og omgå kategorien 'mening' (Gumbrecht, 2004, s. 52).

Lehmann forener motsetningen mellom det semiotiske og det nærværende i begrepet 'the performance text'. Men det er en spenningsfylt forening: Det at verbalteksten i det postdramatiske teatret i større grad blir skilt ut som selvstendige element, skaper et intensivt spill mellom fravær og nærvær. Grunnen til dette er at det språklige materialet er grunnleggende symbolsk og derfor skaper en forventning til at det representerer noe fraværende, mens objektene på scenen derimot befinner seg i tilskuerens umiddelbare nærhet. Ifølge Lehmann kan ikke den postdramatiske teaterforestillingen fastholdes, verken som enhetlig fiksjonsunivers eller fysisk objekt. Den er en *prosessuell hendelse*. Performance-tekst-begrepet inkluderer ikke bare iscenesettelsen (denne refererer Lehmann til som *the texture of the staging*), men hele den totale teatral situasjonen: møtet mellom skuespillere og tilskuere, den temporale og spatiale situasjonen, samt forestillingens posisjon i en større sosial kontekst:

The linguistic material and the texture of the staging interact with the theatrical situation, understood comprehensively by the concept 'performance text' (Lehmann, 2007, s. 85).

---

<sup>10</sup> Bruken av 'mening' er her ment å illustrere at det innen hermeneutikken er snakk om en språkliggjøring av fenomenenes betydning.

Den teatrale situasjonen bidrar i seg selv til betydningsdannelsen, og får derfor status som tekst. Den skrevne teksten er en ren tegnstruktur, iscenesettelsen er materiell, og performance-teksten sosial. Det er i møtet mellom disse tekstlige nivåene at teaterforestillingen som betydningsfull hendelse opptrer.

Lehmanns bruk av begrepet 'performance text' medfører følgelig en omvurdering av det teatrale tegnet. En vanlig oppfatning av tegnet er at det *representerer* tegnet noe fraværende. For Lehmann får tegnet imidlertid status som tegn blott og bart ved at det opptrer i en teaterforestilling:

Postdramatic theatre is *not simply a new kind of text of staging* – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information (Lehmann, 2007, s. 85).

Elementene gjør krav på oppmerksomhet ved at de opptrer i den teatrale situasjonen. *Signification* kan forstås som betydningsproduksjon gjennom representasjon, mens *manifestation* betegner hvordan noe framtrer tydelig gjennom en *hendelse* ("manifestation", 1995). Begrepsforskjellen er ment å vise at i det postdramatiske teatret er den teatrale situasjonen i seg selv betydningsfull. Det teatrale tegnet representerer vel så mye seg selv og situasjonen det inngår i, som noe annet. Lehmann sikter her til ett spesifikt element: "The central theatrical sign, the actor's body, refuses to serve signification" (Lehmann, 2007, s. 95). Kroppen i et maleri, på film eller et fotografi *representerer* virkelighetens fysiske kropp, mens skuespillerens kropp i Lehmanns perspektiv *er* virkelig, nærværende, *present*.

Hans-Thies Lehmann er på det rene med at hans bruk av tekstbegrepet ikke er uproblematisk: "Even if the term 'text' here is somewhat imprecise, it does express that each time there occurs a connection and interweaving of (at least potentially) signifying elements" (Lehmann, 2007, s. 85). I møtet mellom de tre tekstlige nivåene kan det oppstå *potensiell* betydning, uten at denne nødvendigvis kan fikseres. Jeg forstår Lehmann dit hen at begrepet er ment som noe nær et oksymoron, en retorisk figur som inneholder to motstridende begreper. På den ene siden selve hendelsen, som er materiell og sosial, på den andre siden tegnstrukturen(e). Det postdramatiske

teatrets både-og betegner følgelig *både* tegnstrukturer og en fysisk tilstedeværelse som øver motstand mot tegnenes evne til betydningsdannelse.

Om den postdramatiske teaterforestillingen i mindre grad representerer noe *annet*, i større grad er fysisk nærværende, så betyr det imidlertid ikke at verbalteksten ikke lenger har en funksjon. Den er bare endret: ”The theatre needs the *text as a foreign body*, as a ‘world outside the stage’” (Lehmann, 2007, s. 146). Det er nærheten, særlig skuespillernes kropper, som er det unike ved teatersituasjonen. Teksten øver motstand mot denne nærheten. Verbalteksten er et system av tegn, som refererer, mer eller mindre direkte, til konvensjoner, skapt innenfor andre kontekster enn teatret. Når teksten blir underlagt teaterforestillingens fysisk-visuelle struktur, mister den mye av forbindelsen til disse konvensjonene. Dette kan virke sjokkerende på tilskueren:

The rupture between being and meaning has a shock-like effect: something is exposed with the urgency of suggested meaning – but then fails to make the expected meaning recognizable (Lehmann, 2007, 146).

Når det språklige materialet opptrer på scenen, skaper det en forventning til meningsdannelse, rett og slett fordi det er språk. Men meningen unnslipper. For at mening skal oppstå, kreves en viss logikk, en følgeriktig sammenheng. Og for å se sammenhenger er det nødvendig med en viss distanse, noe som forhindres av den fragmenterte formen og det fysiske nærværet.

Sjokket den postdramatiske teaterforestillingen kan framprovosere, springer ut fra en estetisk form for ”frykt”, i motsetning til Aristoteles’ katharsis-begrep, som omhandler tragediens framstilling av hendelser som skulle vekke frykt og medlidenhet (Aristoteles, 1967, s. 25). Aristoteles nevner katharsis kun én gang, og definerer det ikke. Men det gjelder det emosjonelle ved tragedien, og at følelsene som oppstår, kan være nyttige og rensende snarere enn sårende (Else, 1967, s. 6-7). I henhold til *Poetikken* får den tragiske helten innsikt i miseren til slutt, lenge etter publikum, som har en viss distanse til det lukkede fiksjonsuniverset og dermed bedre oversikt. I det postdramatiske teatret framprovoseres derimot sjokket av frykten for at betydning ikke skal oppstå. Lehmann sammenlikner med den urovekkende tomheten som kan oppstå hos den som mangler eller ikke husker noe (Lehmann, 2007, s. 143). Betydningens uteblivelse kan for det første aktivisere tilskueren, som blir nødt til selv

å produsere sammenhenger. Men fordi dette ikke lar seg gjøre i samme grad som i det dramatiske teatret, vil den estetiske frykten også kunne skape en utsatt betydningsproduksjon, altså en kløft i tid mellom persepsjon og tolkning: Tilskueren produserer betydning retrospektivt gjennom refleksjon og kontemplasjon. En tilskuer vil alltid produsere sammenhenger, uavhengig av teaterform. Poenget her er at tilskueren (i beste fall) aktiviseres i økt grad, og at vedkommendes betydningsproduserende prosess forlenges.

Men er det egentlig så enkelt som at det postdramatiske teatret kjennetegnes ved en omvurdering av styrkeforholdet mellom det språklige materialet og den teatrale situasjonen? Litteraturprofessor Drude von der Fehr stiller spørsmålstegn ved dette, spesielt i forbindelse med norsk teaterpraksis: ”Mitt inntrykk er [...] at det er verbalteksten som har endret sitt uttrykk, ut fra nye erkjennelsesmessige posisjoner, og at teatret fortsatt i veldig stor grad imiterer verbalteksten” (von der Fehr, 2008, s. 31). von der Fehr sikter her til forestillinger som er oppføringer av tekst skrevet for teater. Når det gjelder denne oppgavens eksempelmateriale, er forestillingene imidlertid ikke oppføringer av tekst som forelå skriftlig og helhetlig før arbeidet tok til. Dessuten ble teksten ”materialisert” på ulike vis – for eksempel gjennom projisering på lerret og forvrengte stemmer –, og flere ganger mimet skuespillerne til tekst som ble spilt over høyttaleranlegget. På denne måten ble det språklige materialet skilt ut som selvstendig element. Men jeg vil likevel si at forestillingene et godt stykke på vei kan kalles imitasjon av tekst. Som nevnt i innledningen var det et tydelig samsvar mellom innholdet i tekstene og måten de ble framført på. Om det språklige materialet har fungert som utgangspunkt for produksjonen av forestillingene, ville kreve inngående kjennskap til skapelsesprosessene. På mottakersiden er det imidlertid tydelig at teksten har en dominerende og strukturerende posisjon i begge forestillinger.

## **2.4. Ikonisitet**

En sentral del av teaterteoretiker Eli Roziks teori om betydningsproduksjon i teatret består i å forsøke å påvise hvordan verbalteksten inngår som en fullstendig integrert del av teaterforestillingens tegnstruktur. I artikkelen ”The Functions of Language in the Theatre” argumenterer Rozik mot tendensen til å skille det verbale og ikke-

verbale: "Appearing to oppose the traditional literary approach, it actually preserves it, because it assumes that each medium operates according to its own rules" (Rozik, 1993, s. 104). Både Lehmann og Rozik er opptatt av teatrets særegenhet, altså hva som gjør teater til teater. Og begge anser teatret for å være en primært ikke-verbal kunstart. Men mens Lehmann vektlegger den teatrale situasjonen, og aktiviseringen av *konflikten* mellom det fysisk-visuelle nærværet og verbalteksten, fokuserer Rozik på *foreningen* av det språklige og det materielle i teatrets særegne tegnstruktur. Eli Rozik er altså ikke fremmed for teaterets materielle nærhet, men mener dette perspektivet ikke har gitt noen økt forståelse for teater og at det derfor er nødvendig å fokusere mer på det semiotiske. I Roziks anvendelse dreier begrepet 'performance text' seg om selve teaterforestillingen som tegnstruktur, og produksjonen av fiksjonsunivers.<sup>11</sup>

For Rozik består teatrets særegenhet ikke i den fysiske nærheten, som det har til felles med for eksempel performance-kunsten, og heller ikke i beskrivelsen av et fiksjonsunivers, som det har til felles med litteraturen og filmen, men *foreningen* av disse to. For selv om han har en tegnteoretisk tilnærming til teater, tar Rozik samtidig et oppgjør med tradisjonen innen teatersemiotikk når det gjelder synet på teaterforestillingen som en multimedial tekst. Ifølge Rozik genererer teatermediet én lesbar tekst: performance-teksten. Roziks performance-tekst inneholder altså i motsetning til hos Lehmann en harmonisk sammenføyning av det semiotiske og det materielle.

I *Generating Theatre Meaning* (2008) videreutvikler han denne forståelsen for teater og betydningsproduksjon. Boka er ment å tilby en teori om hvordan betydning blir generert i teatret, og samtidig et bidrag til metode for forestillingsanalyse. Rozik beskriver ikke spesifikke teaterformer, men forholder seg til teatret generelt som medium. Fenomenet som gjør det mulig å lese en teaterforestilling som tekst, kaller Rozik *iconicity*, som vil si at performance-teksten består av ikoniske tegn:

---

<sup>11</sup> Med 'performance' sikter Rozik først og fremst til den betydningen av ordet som har å gjøre med framføring og forestilling, mens Lehmann altså inkluderer elementer fra performance-kunsten i begrepet. På norsk brukes 'performance' i all hovedsak om performance-kunst. Når jeg skriver 'performance-tekst', sikter jeg derfor til henholdsvis Lehmanns og Roziks bruk av begrepet.

An iconic sign is a basic unit of meaning that features a signifier and a signified. The signifier imitates perceptible qualities of real objects and their phenomena: it is an image of its model (Rozik, 1993, s. 106).<sup>12</sup>

Det ikoniske tegnet er et bilde klebet til materie. Dette prinsippet har teatret til felles med andre ikoniske media, for eksempel maleriet, som er et bilde klebet til (for eksempel) kanvas. Forskjellen er at i teatret er det ikke bare bildet som likner modellen – det gjør også materien. Hvis en scenograf tar med en gyngestol hjemmefra og plasserer den i en scenografi, blir den et bilde på en gyngestol klebet til et materiale (treverk) formet til forveksling likt virkelighetens gyngestol. 'Bilde' skal her forstås som en avgrenset ansamling tegn. I teatret har det sansbare og nærværende altså en grunnleggende tekstlig karakter. I motsetning til litteraturen, som tilbyr rent språklige (diegetiske) beskrivelser av fiksjonsunivers, er teaterforestillingen i Roziks øyne en fysisk, mimetisk tekst: den likner det den beskriver.

Rozik mener det i denne sammenhengen ikke er nødvendig å skille ut verbalteksten som selvstendig element: "The distinction between aural and visual signs (or verbal and non-verbal) is immaterial to our enquiry, because, in most cases iconic signs combine both" (Rozik, 1993, s. 107). Det språklige materialet underordnes teatrets ikoniske prinsipp ved at ordet integreres i det ikoniske tegnet. Det som gjør det mulig for Rozik å kombinere det språklige og det materielle på denne måten, er en tradisjonell forståelse for den teatral betydningsproduksjonen: Den foregår gjennom framstilling av fiksjonell mellommenneskelig *handling*. Og handling er et primært ikke-verbalt fenomen.

Når det gjelder selve performance-teksten, anser Rozik den for å være både beskrivende og handlende. Som tekst inngår den i en rekke handlinger karakterene imellom, samtidig som den beskriver et fiksjonsunivers. Denne motsetningen mener Rozik kan forenes gjennom å benytte talehandlingsteori. Her lener han seg på den britiske språkfilosofen J.L. Austin, som i boka *How to do things with words* (1962) utfordret synet på språket som hovedsakelig konstaterende og beskrivende, og argumenterte for at svært mange utsagn også er handlinger. Slike utsagn kaller Austin performativer (*performatives*), utledet fra 'perform' – å utføre. Et utsagn er språklig

---

<sup>12</sup> Med termen *iconicity* sikter Rozik til semiotikken, spesielt filosof Charles S. Peirce og hans teori om medieringsprosessen i relasjonen mellom tegn, objekt og interpretant (nytt tegn).

(*locutionary*), men kan også ha en ikke-språklig (*illocutionary*) framtvingende *kraft* (Austin, 1975, s. 99-100). Det som framtvinges, er nettopp handling, for eksempel å advare eller avsi en rettslig kjennelse. En talehandling vil altså si å utføre en handling gjennom å ytre seg språklig. Eli Rozik bruker denne forståelsen for det tette forholdet mellom språk og handling for å forklare hvordan verbalteksten inngår som en integrert del av teaterforestillingen. Han opererer i denne sammenhengen med to kommunikative akser: En fiksjonsakse (karakter–karakter) og en teatral akse (regissør–tilskuer). Det som foregår på fiksjonsaksen, kan vel så gjerne som kommunikasjon kalles interaksjon: karakterene utfører *talehandlinger*. På den teatrale aksen kan forestillingen sees som en beskrivelse av denne interaksjonen.

Rozik mener i tillegg at selve det å presentere denne beskrivelsen for tilskuerne, er en språklig handling, det han kaller 'macro speech act'. Dette begrepet er antakelig utledet fra Austins tredje kategori, indirekte talehandlinger (*perlocutionary acts*). Disse er handlende gjennom effekten de har på mottakeren (Austin, 1975, s. 121). I tråd med dette definerer Rozik 'performance text' slik: "An authorial act of textual scope that employs an iconic description of a fictional world to produce an effect on an audience" (Rozik, 2008, s. 135). Performance-teksten er gjerne konstruert ut fra intensjonen om å ha en eller annen effekt på publikum. Tekstens handlingsaspekt består slik sett i å invitere til betydningsdannelse: regissøren beskriver et fiksjonsunivers, og tilskueren realiserer denne beskrivelsen mentalt.<sup>13</sup>

I motsetning til det språklige tegnet er det ikoniske ikke-konvensjonelt og motivert: På grunn av den billedlig-materielle *likheten* kan signifikatet utledes direkte fra signifikanten.<sup>14</sup> Ordet 'gyngestol' refererer til en konvensjon som inneholder summen av egenskaper ved visse objekter, altså gyngestoler. Forbindelsen mellom ordet 'gyngestol' og tingen gyngestol er konvensjonell. Den ikoniske gyngestolen vil derimot være til forveksling lik en virkelighetens gyngestol. Forbindelsen er derfor motivert. Språket spiller likevel en viktig rolle i den ikoniske tegnstrukturen, på en mer indirekte måte: Det som gjør det mulig for hjernen å produsere betydning, er både

---

<sup>13</sup> Jeg kommer tilbake til talehandlingsteori i del 3.

<sup>14</sup> Distinksjonen signifikant/signifikat gjelder henholdsvis tegnets uttrykks- og innholdsside. Termene henter Rozik fra den sveitsiske språkforskeren Ferdinand de Saussure, grunnlegger av den strukturalistiske språkvitenskapen. Pierce-tradisjonen (jf. fotnote 12) er tradisjonelt blitt referert til som semiotikk, Saussure-tradisjonen semiologi.



mentale bilder og ord. Bilder har som regel et mer diffust betydningsinnhold. Ved å kategorisere bildet språklig, får det en mer spesifikk betydning. Tilskueren leser performance-tekstens ikoniske tegn og produserer samtidig egne mentale bilder:

”Signifieds are lent to iconic signs by the mediation of language. Language becomes an integral component of the entire iconic media, including theatre” (Rozik, 1993, s. 106). Språket muliggjør relativt kontrollerte abstraksjoner, fordi dets grunnleggende funksjon er å gi navn til ting. All den tid ordet ’gyngestol’ refererer til en konvensjon, altså gjenstander som har visse felles egenskaper, leser tilskueren den scenografiske gyngestolen som et fysisk-billedlig uttrykk for innholdet til dette ordet.

Språket gir imidlertid ikke bare innhold til det enkelte ikoniske tegnet, det har også en strukturerende funksjon når det gjelder teaterforestillingen som helhet. Den sentrale semiotiske enheten i performance-teksten er ifølge Rozik ikke det ikoniske tegnet, men setningen, som muliggjør framstilling av handling:

An actor climbing the stairs (or giving an order) would be grasped as an iconic sentence composed by a subject and a predicate, with the subject corresponding to the character he is portraying and the predicate to the act-action performed by him and eventually attributed to the character in the fictional world (Rozik, 1993, s. 107).

Det teaterforestillingen framstiller, er fiksjonell handling. Språket gjør det i denne sammenhengen mulig å kategorisere, ikke bare tingene, men også handlingene, og å skille mellom subjekter og predikater, altså karakterer og handlinger. Det har en strukturerende funksjon ved å danne grunnlag for meningsstrukturer som produseres hos mottakeren: ”Language plays the crucial role of mediation in the structure of iconic signs and sentences, through lending them verbal categorization on the vocabulary and syntax levels” (Rozik, 1993, s. 112). Språket gir mening til performance-teksten også på diskursnivå, det vil si, til performance-teksten som helhet.

Men ifølge Rozik har språket i teatret i tillegg to andre funksjoner. For det første har verbalteksten som nevnt funksjon som indeks: Når skuespilleren snakker, er verbalteksten det lydlig-språklige uttrykket for den ikoniske framstillingen av handling. For det andre kan verbalteksten brukes til å beskrive deler av fiksjonsuniverset som ikke framstilles ikonisk. Rozik understreker i denne

sammenhengen at fiksjonsuniverset ikke eksisterer på scenen, men realiseres i tilskuerens sinn. Det som er på scenen, er jo en tekst, og fiksjonelle verdener kjennetegnes ved at de nettopp ikke eksisterer, annet enn som mentale konstruksjoner. Sammenliknet med fysisk-visuelle elementer er språket et effektivt materiale når det gjelder å beskrive det som ikke blir framstilt direkte: "[L]anguage ... is able to describe in short large parts of the action, essential to the understanding of the fictional world" (Rozik, 1993, s. 111). I tillegg til å inngå som en nødvendig del av tilskuerens betydningsproduksjon har språket altså en sentral funksjon når det gjelder både den direkte og mer indirekte framstillingen av fiksjonsuniverset.

## **2.5. Fiksjon**

Rozik kritiserer den semiotiske tradisjonen innen teaterteorien, ikke bare for å behandle teaterforestillingen som en multimedial tekst, men også når det gjelder det han ser som en neglisjering av mottakerens rolle i betydningsdannelsen. Performance-teksten produseres og dekodes til samme tid og sted, og dens referent er et fiksjonsunivers. Derfor er det nødvendig å inkludere mottakeren i forståelsen av den betydningsskapende prosessen: "Since fictional entities exist if and only if a text evokes them in the imagination of a reader/spectator, a performance-text is an evocative description" (Rozik, 2008, s. 8). Performance-teksten blir ikke effektiv før tilskueren har lest den og produsert fiksjon mentalt.

Det er denne forståelsen som skiller Rozik fra Lehmann. Sistnevnte hevder det postdramatiske teatret dekonstruerer det dramatiske teatrets *representasjon*, og i stedet vektlegger nærværet og hendelsen. Rozik insisterer derimot på det rent semiotiske og at betydningen oppstår som en mental konstruksjon av et fiksjonsunivers. Dette universet behøver imidlertid ikke være en etterlikning av virkeligheten. Her begår Rozik en semiotisk innovasjon når det gjelder synet på ikonisitet, ved at han inkluderer mentale modeller i tillegg til reelle (Rozik, 2007, s. 398 og 401). Dette forklarer hvordan enkelte ikoniske tegn langt på vei kan være produkter av menneskets fantasi, ikke minst i science fiction. Rozik foreslår i denne sammenhengen å kalle performance-teksten en beskrivelse, ikke representasjon (Rozik, 2008, s. 210).

Det at alt som finnes og foregår i forestillingen refererer til fiksjonsunivers, gjør det mulig å lese den som en enhetlig tekst. Både Lehmann og Rozik forener tekst som litteratur og tekst som iscenesettelse i sitt performance-tekst-begrep. Men mens Rozik ønsker å vise hvordan verbalteksten integreres i performance-teksten, bedriver Lehmann en reaktivisering av den tradisjonelle konflikten mellom scene og tekst, og derigjennom mellom det fiksjonelle og det reelle: "[T]he main point is not the assertion of the real as such ... but the unsettling that occurs through the *indecidability* whether one is dealing with reality or fiction" (Lehmann, 2007, s. 101). Mens fiksjonen for Rozik ser ut til å være en forutsetning for den teatrale teksten, "truer" det postdramatiske teatrets nærværende hendelse med å hindre fiksjonsuniverset i å oppstå.

For Lehmann inngår verbalteksten og det fysisk-visuelle i det samtidige møtet mellom skuespillere og tilskuere. Dette skaper en kompleks og simultan (*joint*) tekst. Lehmann ser ut til å hevde at produksjonen av en slik *joint text* er noe som kjennetegner teater generelt, med den forskjellen at den teatrale situasjonen får økt betydning i det postdramatiske. Sammenliknet med Rozik bedriver Lehmann altså en annen form for helhetlig teksttenkning, som vektlegger selve situasjonens betydning for det han ser som den totale teksten. Denne er for kompleks til å kunne leses som en enhetlig tegnstruktur. Lehmann tilbyr følgelig ingen metode for hvordan denne teksten skal kunne leses.

I det postdramatiske teatret dekonstrueres den dramatiske *rammen*, som erstattes med et vel av mindre rammer, det vil si, sekvenser eller elementer som hver for seg uttrykker en slags betydningshelhet. En ramme kan altså forstås som et perspektiv. Gjennom dette mangfoldet av rammer kan det postdramatiske teatret gi en friere og dermed mer direkte tilgang til forestillingen. Ifølge Lehmann er det slik det postdramatiske nærmer seg performance-kunst, ved å tilby en konkret erfaring av virkelighet: "Postdramatic theatre can be seen as an attempt to conceptualize art in the sense that it offers not a representation but an intentionally unmediated experience of the real" (Lehmann, 2007, s. 134). Dette kan leses som at forestillingen i ytterste konsekvens ikke representerer en annen virkelighet, men *er* virkelig i seg selv. Teaterteoretiker Maaike Bleeker peker på det paradoksale ved denne forståelsen:

The world as it looks is itself subject to perspective. This perspective cannot be taken away in order to expose the world 'in itself' behind it. But this perspective can be de-naturalized in order to expose its workings. And this indeed produces ambiguous and confusing effects since this exposure and de-naturalization undermines the safe position of the spectator marked by absence (Bleeker, 2008, s. 37).

Problemet, mener Bleeker, er at Lehmann ser ut til å hevde at forestillingens innstilling på seg selv og situasjonen fører til at dens elementer framtrer direkte i all sin flertydighet, uten å være underlagt det dramatiske perspektivet (på virkeligheten som en sammenhengende totalitet). Dette er et paradoks på grensen til en selvmotsigelse, for mangfoldiggjøringen av rammer blir i så fall noe nær ensbetydende med fravær av rammer. Og dette er umulig, fordi verden alltid er gjenstand for perspektiv. "The world is ... multiple 'as it is' and does not exist 'in itself', independently from points of view" (Bleeker, 2008, s. 40). Den såkalte mangfoldiggjøringen av rammer har ikke sin årsak i tingenes iboende flertydighet, men i mangfoldet av perspektiver på disse tingene. Så heller enn å forsøke å "blottstille seg" og derigjennom vise "tingene slik de er", bør teatret eksponere selve blikkene, altså perspektivene.

David Barnett, forsker på drama og teater, tar utgangspunkt i Bleekers argumentasjon når han beskriver verbaltekstens funksjon i forbindelse med eksponeringen av perspektivene:

[D]elivery of text in the postdramatic theatre is not a route back to an essentialist understanding of language. ... We should not necessarily understand the status of text as free but free-floating, hovering above a vast range of contexts and meanings, each with multiple points of contact with life and the experience of the audience (Barnett, 2005, s. 140-141).

Verken forestillingen som sådan eller verbalteksten kan reduseres til noe som ganske enkelt er *i seg selv*. Dekonstruksjonen av den dramatiske formen fører ikke til at det er tilstrekkelig med et essensialistisk språksyn, som vil si at teksten eksisterer kun i kraft av å være tekst. Verbalteksten vil alltid ha potensielle berøringspunkter med diverse betydninger og kontekster. Slik blir den agent for en ny type mimesis: det kognitiv-prosessuelle ved menneskets (tilskuerens) bevisst- og ubevissthet (Sugiera, 2004, s. 26). Verbalteksten inngår i forestillingens mimetiske framstilling og problematisering av menneskets perspektiver på virkeligheten.

Men til tross for den sterke vektleggingen av det som er konkret, fysisk og *i seg selv*, mener Lehmann faktisk også at det postdramatiske teatret tematiserer perspektivene:

The performance addresses itself fundamentally to my involvement: my personal responsibility to realize the mental synthesis of the event; my attention having to remain open to what does not become an object of understanding; my sense of participation in what is happening around me; my awareness of the problematic art of spectating itself (Lehmann, 2007, s. 143).

Uttrykket 'mental synthesis' gjør det klart at det ikke bare er snakk om kropp og nærvær, men også betydningsproduksjon, som må realiseres mentalt hos tilskueren, som i denne sammenhengen, på grunn av det komplekse og simultane, både når det gjelder selve iscenesettelsen og den totale performance-teksten, må velge mellom flere perspektiv. Lehmann hevder den postdramatiske formen ikke bare oppfordrer til deltakelse, til produksjon av betydning, men også til oppmerksomhet omkring hva det vil si å produsere betydning, altså til en tematisering av hvordan verden som tankeinnhold produseres gjennom et mangfold av perspektiver. Dette blir tydelig i denne oppgavens eksempelmateriale, der sammenvevingen av ulike tekster til de grader representerer et slikt mangfold.

Lehmans eklektiske tilnærming til teater og teori gjør det rimelig enkelt å påvise selvmotsigelser. Det motsigelsesfulle kan imidlertid sees som en nødvendig del av det å skulle bidra til en teori omkring nye teaterformer som ikke er enkle å kategorisere og som ofte kan oppleves som lite tilgjengelige (Lehmann, 2007, s. 19). På dette grunnlaget er boka egnet, nettopp fordi den er så motsetningsfull og derfor interessant å diskutere innholdet i.

Jeg mener i likhet med Lehmann at det er nødvendig å utvikle ny teori for å forstå hva som foregår innen de nye teaterformene. Betydningsproduksjonen er imidlertid ikke en sak mellom den enkelte tilskuer og den totale teatral situasjonen, slik et mothårs lesning av Lehmans bok lett kan konkludere. Jeg mener det kan være fruktbart å inkludere Roziks forståelse for mottakerens rolle også når det gjelder teaterforestillinger som har et mer problematiserende forhold til fiksjon. Roziks fokus på mottakeren å gjøre med at hans teori om teatral betydningsproduksjon er knyttet til tenkning i bilder: Regissøren/truppen produserer ikoniske tegn, som tilskueren leser,

for så å produsere egne mentale bilder, som gis betydning og struktureres ved hjelp av språket. Det er først når performance-teksten er blitt realisert i tilskuerens sinn, at fiksjonsuniverset blir produsert. Rozik mener det er nødvendig å inkludere en *implisert* tilskuer, som en teoretisk størrelse:

[F]rom the viewpoint of performance analysis, it is sensible to focus on the implied spectator, which is integral to the structure of a performance-text. Performance analysis should be interested in the expected competences, and not if these are realized or not (Rozik, 2008, s. 163).

Mens Hans-Thies Lehmann vektlegger den *individuelle* tilskuerens betydningsproduksjon, har Roziks impliserte tilskuer en stabiliserende funksjon. Han påstår ikke at performance-teksten er fiksert på samme måte som en trykt tekst. Men han mener det er mulig å unngå både en slags empirisk resepsjonsteori og såkalt impresjonistisk teateranalyse, med vekt på analytikerens personlige opplevelse. Forestillingen bør analyseres med utgangspunkt i det analytikerens anser for å være den *forventete* lese-kompetansen. Den som skal lage en analyse av en forestilling, bør derfor forsøke å nærme seg den impliserte tilskueren. På denne måten foretar Rozik ikke bare en sammenføyning av det materielle og det semiotiske, men også av teaterforestillingen som tegnstruktur, og den teatrale hendelsen.

Innledningsvis i *Postdramatic theatre* skriver Lehmann at han ønsker å utvikle en estetisk logikk for de nye teaterformene (Lehmann, 2007, s. 18). En sentral del av beskrivelsene hans er utskillelsen av det språklige materialet som selvstendig element og det fysiske nærværets motstand mot dannelsen av fiksjonsunivers, kort sagt en reaktivering av konflikten mellom det semiotiske og det fysisk-visuelle. Dette perspektivet mener jeg er uunngåelig i en undersøkelse av betydningsproduksjonen innen nye teaterformer. Men det blir for enkelt å si at det postdramatiske teatret er *mer* fysisk nærvær og hendelse enn tegnstruktur og representasjon.

Teaterforestillingen skiller seg fra det gjengse folkemøte ved at det som foregår på scenen, inkludert presentasjonen av verbaltekst, er innøvd og derfor fiksert. De aller fleste teaterforestillinger har fortsatt et fysisk skille mellom scene og sal. Dette gjelder også *Big 3<sup>rd</sup> episode – happy/end* og *Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner*. Det er altså ikke bare snakk om delt opplevelse, men også en presentasjon av tegnstrukturer. Samtidig kan Roziks forsøk på sammenføyning og stabilisering lett føre til en neglisjering nettopp det fysiske og nærværende. Betydningsproduksjonen

foregår i spillet mellom hendelse og representasjon, språklig og fysisk materiale, nærvær og fravær. Derfor vil jeg bruke kontrasten mellom Lehmanns og Roziks perspektiv i drøftningen i hoveddelen.

### 3. Mennesket som språkbærer

#### 3.1. Innledning

Hvordan si noe vettugt om tekster som ikke foreligger på papir? Dette har tradisjonelt vært teatervitenskapens problem. Litteraturvitenskapen har forholdt seg til den trykte teksten. En innvending mot denne oppgavens strategi kunne derfor være følgende: Oppgaven tar utgangspunkt i verbaltekster som ikke foreligger ikke i trykt stand, og er montasjer. Verbaltekstene utgjør følgelig ingen sammenhengende meningsstruktur, men fungerer mer som assosiativt materiale. Dette tilsier at for å undersøke *Big 3<sup>rd</sup> episode: Happy/End* og *Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner...* (og altså forestillinger som har dette til felles med dem), er det tilstrekkelig å analysere selve forestillingene. Jeg sier meg enig i at verbalteksten er uselvstendig i den forstand at det ville gi forholdsvis lite mening å mangfoldiggjøre og publisere transkripsjonene. Men som nevnt i innledningen mener jeg likevel at verbalteksten har en dominerende posisjon og strukturerende funksjon i forestillingene. Dette samsvarer med min opplevelse og forståelse av en stor andel av de ”postdramatiske” teaterforestillingene jeg har sett. Derfor tror jeg det er nødvendig å utvikle mer teori omkring verbaltekstens funksjon i slike forestillinger.

Rent teknisk blir verbaltekster integrert i teaterforestillingen ved at skuespillerne ytrer den. Dette kapitlet skal derfor omhandle forholdet mellom tekst og performativitet. Først skal jeg ta for meg forskjellen mellom postdramatisk og mer tradisjonelt teater når det gjelder forholdet mellom verbaltekst og handling. Deretter går jeg mer konkret inn på forbindelsen mellom verbalteksten og mennesket (skuespilleren, karakteren) som ytrer den. Så vil jeg ta for meg hvordan det fysiske-visuelle nærværet, spesielt skuespillerens tilstedeværelse, kan øve motstand mot det språklige materialets bidrag til representasjon. Til slutt diskuterer jeg i hvilken grad talehandlingsteori kan være anvendelig i en undersøkelse av verbalteksten i *Big 3...* og *Søstrene Andrews...* og deres funksjon.

#### 3.2. Handling

I det tradisjonelle dramatiske teatret er verbaltekstens funksjon å bidra til framstillingen av handling, jamfør de to konvensjonelle definisjonene av ordet



'dramatisk': "som egner seg til å bli framført på scenen", og "handlingsmettet" ("dramatisk", 2005). Handlingen befinner seg immanent i den dramatiske teksten, og teksten blir uttrykt av skuespilleren. Det er med andre ord en tett forbindelse mellom det dramatiske teatrets tre hovedelementer språk, karakter og handling: "Mennesket i dramaet er et talende menneske. ... Handlingen er den smeltedigel der mennesket blir til ord, må bli til ord" (Dürrenmatt, 1959, s. 33). Når dramateatrets karakter snakker, handler hun.

Eli Rozik viderefører denne tradisjonelle forståelsen for den tette forbindelsen mellom subjekt, språk og handling i teatret når han hevder det språklige materialet, det han kaller *play-script*, ikke er en litterær tekst:

In contrast to the performance-text, the play-script is a deficient text: it is only a notation of the verbal components of the eventual dialogue, lacking all the additional non-verbal components necessary to disambiguate its component speech acts (Rozik, 2008, s. 90).

Sidetekstene er ikke nok; verbalteksten må integreres i teatermediet. Grunnen til dette er at performance-teksten beskriver fiksjonell handling. Den må framføres av skuespillere som ved hjelp av tonefall og gester gjør teksten mindre flertydig, altså gjør det mulig å kategorisere talehandlingene som replikkene kun er det språklige uttrykket for. Verbalteksten slik den kommer til uttrykk i teaterforestillingen er derfor ikke først og fremst talt språk, men *bilder* av tale; skuespillerens tale inngår i en primært ikke-verbal *handling*. For å underbygge denne teoretiske brobyggingen mellom det verbale og ikke-verbale trekker Rozik som nevnt veksel på talehandlingsteori.

Beskrivende ytringer kaller J.L. Austin konstantive. Disse kjennetegnes ved at de er falsifiserbare. Når det gjelder performativer, bruker han begrepsparet '*sense*' og '*reference*', som kan oversettes med semantisk innhold og referanse, for å vise at den intenderte meningen oppstår først når et utsagn står i et passende og hensiktsmessig forhold til konvensjoner som finnes i konteksten det framsettes i. En skuespillers tale kan i tråd med dette sies å referere til selve teatersituasjonen: Et menneske står på en scene og snakker til andre mennesker på en scene mens noen hører (og ser) på. Men i Roziks perspektiv fører det særegne ved den teatrale situasjonen til at skuespilleren refererer til noe *annet*. For teatret er et ikonisk medium, og skuespilleren bedriver

derfor først og fremst beskrivelse av fiksjonsunivers. Rozik kaller i denne sammenhengen *acting* teatrets kvintessens. Skuespillerens aktivitet består i å produsere performance-tekst, som realiseres som fiksjonsunivers hos tilskueren:

In theatre, the main function of the actor's bodies is to perform and imprint texts on their own bodies. ... The fundamental principle of theatre is not the presence of the human body on stage, despite being typical of theatre, but the principle of acting, in the sense of describing fictional worlds through images imprinted on real matter similar to their models, and deflection of reference (Rozik, 2008, s. 89).

Skuespillerne er til stede sammen og samtidig med tilskuerne, men den dominerende referenten er ifølge Rozik likevel fiksjonsuniverset. *Deflection of reference* – en avbøyning av referansen – betyr altså at verbalteksten (og de øvrige elementene) ikke refererer til den umiddelbart nærværende konteksten, altså den teatrale situasjonen. Teatret som kunstform og medium inneholder konvensjoner som tilsier at skuespillerens handlinger skal tillegges en fiktiv karakter. Dette gjør at performance-teksten kan beskrive et forholdsvis stabilt fiksjonsunivers, og dermed at mottakeren vil kunne oppleve et rimelig entydig forhold mellom verbaltekst og subjekter (karakterer).

Også Lehmanns postdramatiske teater kjennetegnes av vendingen bort fra det litterære gjennom innstilling på selve den teatrale situasjonen. Men til forskjell fra Rozik beskriver ikke Lehmann hvordan verbalteksten blir integrert i teaterforestillingen på en smidig måte – tvert imot: I det postdramatiske teatret blir konflikten mellom verbalteksten og det fysiske nærværet aktivisert. Resultatet er en dekonstruksjon av den tette forbindelsen mellom tekst, karakter og handling. David Barnett beskriver endringen i verbaltekstens funksjon slik:

Performance is still related to the text but in ways that are defined by association. The relationship between text and performance is consequently far more elliptical and the terms of a text's 'performativity' have to be reconsidered (Barnett, 2003, s. 139).

Verbalteksten skilles ut som frittstående element. Bidraget til betydningsproduksjonen blir på denne måten mer konnotativt enn denotativt: Teksten bidrar i mindre grad til framstilling av sammenhengende handling; den er i større grad tekst *i seg selv*, og derfor mer av et assosiativt materiale. Tilskueren blir aktivisert i den forstand at hun selv må produsere sammenhenger basert på likhet (i stedet for kontinuitet).

Dette er en mer adekvat beskrivelse når det gjelder *Big 3...* og *Søstre Andrews...*: Begge forestillinger åpner med en sang. Denne fungerer som prolog. Eventuelle forventninger til dramatisk sammenheng brytes først i andre scene, fordi verbaltekstene her repeteres. Når stadig nye karakterer dukker opp i de neste scenene, brytes eventuelle forventninger til sammenheng på karakterplanet. *Hvem* menneskene på scenen skal forestille, virker uklart. Omsider blir det klart at det er selve bruddet som er konstituerende for formen. Et eksempel på at verbalteksten ikke enkelt lar seg identifisere, er scene 8 i *Søstre Andrews...*:

### **Scene 8**

(**Nina** kommer ut av sitt skap, går fram til mikrofonen, trekker et ark opp fra lomma og leser. Samtidig står **Hildur** og **Maria** på tåpissene bakerst på scenen.)

**Nina:** ... How can we dance when our earth is turning  
How do we sleep while our beds are burning  
How can we dance when our earth is turning  
How do we sleep while our beds are burning<sup>15</sup>

Verbalteksten framstår her som et fremmedelement, noe som understrekes av at **Nina** trekker et ark opp fra lomma og *leser* teksten. Utsigelsen er rettet direkte mot publikum. Til tross for at privatpersonen Nina aldri insisterer på sitt selv-nærvær, mener jeg dette visker ut noe av skillet mellom fiksjonsaksen og den teatrale aksen: Karakteren **Nina** snakker til tilskuerne. Det blir imidlertid fåfengt å skulle kategorisere utsagnet som en spesifikk talehandling, fordi språket er poetisk. Teksten inneholder spørsmål, men de er retoriske. Men forestillingens tematikk har hittil dreid seg rundt kvinner, krig og underholdningsindustri, og en kunne hevde denne teksten er ment å skulle oppfordre til engasjement, ikke ulikt Arnulf Øverlands ”Du må ikke sove!”. Utsagnet er en indirekte talehandling; det ytres ut fra en motivasjon om å oppnå en bestemt effekt. Denne tolkningen underbygges av at **Nina** framfører teksten

---

<sup>15</sup> Maria Dommsernes Ramvi, Hildur Kristinsdottir og Nina Eileen Spönnich spiller henholdsvis **Maxene**, **Laverne** og **Patty**. Jeg har imidlertid valgt å bruke skuespillernes fornavn som talemårkør i alle scenene. Jeg setter riktignok navnene deres i fete typer for å vise at de ikke framstår som privatpersoner, men *spiller* skuespillere. I scene 1-5, samt i epilogen og scene 17 framgår det av konteksten (navnet på forestillingene og det innholdsmessige i scenene) at skuespillerne her skal forestille de tre søstrene. Men verbalteksten inneholder ikke dialog. Den eneste gangen kvinnene i disse scenene snakker, er det til seg selv i speilet. Her består replikkene for det meste kun av én setning. Det er altså heller ikke snakk om monologer som gir innblikk i karakterenes indre. Resultatet av dette er at det i liten grad lar seg gjøre å tillegge mennesket på scenen en fiksjonell individualitet. Derfor har jeg valgt å beholde skuespillernes navn som talemårkører også i disse scenene.

som en slags tale. Mot dette må det imidlertid innvendes at hun framfører teksten uten synlig engasjement, hun virker tvert imot pinlig berørt: Hun smiler skjevt til publikum, kremter og retter på den trange uniformsjakka. Dette gir inntrykk av at hun er pålagt å framføre denne teksten og at hun opplever den som en rekke selvfølgeligheter. Det kan virke som **Nina** ønsker å si noe viktig om at vi må engasjere oss for en bedre verden, og at hun samtidig innser det umulige og håpløse i dette.

Det at en skuespiller spiller en skuespiller, er et rimelig konvensjonelt metateatralt grep som kan føres tilbake til Luigi Pirandellos *Seks personer søker en forfatter*, oppført første gang i 1921. Det som ikke er like vanlig, er at det språklige materialet er hentet fra er en poplåt. Og mangel på dialog og i det hele tatt kontinuitet i verbalteksten skaper her til sammenlikning mindre stabile karakterer. Det er uklart i hvilken grad talehandlingen skal tilskrives Nina, **Nina**, **Patty** eller Midnight Oils vokalist Peter Garrett. Kort sagt: Verbalteksten produserer ikke handling, og dette skaper en betydningskløft mellom det språklige materialet og mennesket på scenen.

### 3.3. Karakter eller språkbærer

Teater- og dramaforsker David Barnett mener endringene i verbaltekstens funksjon gjør det nødvendig med nye tanker omkring utøverens rolle (Barnett, 2005, s. 141). Når representasjonen tones ned til fordel for den konkrete teatrale situasjonen, beveger teatret seg mot performance-kunst, med det resultat at betydningen i større grad oppstår i forbindelse med den felles konteksten som etableres mellom skuespillere og tilskuere der og da. Dette får konsekvenser for forholdet mellom verbalteksten og mennesket som framfører den. Hva Lehmann mener med 'performance' i denne sammenhengen, blir tydeligere i distinksjonen *actor/performer*:

Only when *fiction* is added can we speak of 'complex acting', acting in the normal sense of the word. The latter applies to the 'actor' while the 'performer' moves mainly between 'not-acting' and 'simple acting'. For performance, just as for postdramatic theatre, 'liveness' comes to the fore, highlighting the provocative presence of the human being rather than of the embodiment of a character (Lehmann, 2007, s. 135).

Forskjellen mellom *actor* og *performer* består altså i at førstnevnte produserer fiksjon ved å late som hun er en annen, mens sistnevnte i større grad er fysisk nærværende som seg selv. Dette medfører en endring i forholdet mellom tekst, handling og

subjekt: "Postdramatic theatre proposes the 'text bearer' as a replacement for the dramatic 'character'" (Barnett, 2008, s. 18). Teksten er i midre grad noe karakteren sier, i større grad ett av flere sceniske elementer skuespilleren tar i bruk. Derfor: ikke karakter, men språkbærer.

Skillet mellom verbaltekst og subjekt i *Big 3...* og *Søstre Andrews...* handler ikke bare om at teksten er satt sammen av flere tekster, men også at disse tekstene har ulike sjanger, og dermed forskjellige typer jeg-instanser: Sangteksten kan sies å ha et lyrisk jeg, monologen et mer eksplisitt jeg, biografien autentiske jeg, teoriteksten et mer tilbaketrukket, og dialogen dramatiske jeg som uttrykker seg i forhold til hverandre. Dette gjør det krevende å forsøke å lese en meningssammenheng ut av teksten som helhet, rett og slett fordi delene inneholder forskjellige typer språkbruk. Når menneskene på scenen opptrer i stadig nye kontekster og framfører stadig nye tekster, oppstår stadig nye forskyvninger mellom tekst og subjekt. Hvem snakker?

Dekonstruksjonen av forbindelsen mellom språk, handling og karakter er i *Søstre Andrews...* påtakelig ved at den eneste interaksjonen mellom menneskene i forestillingen er i skiftene mellom scenene, når de hjelper hverandre med praktiske ting som å holde videokameraet og sette fram en stol. De tar seg god tid, for eksempel mellom scene 10 og 11: **Nina** går og setter seg i skapet. **Hildur** følger etter henne, finner fram kamera i en hylle over hodet hennes. **Maria** kommer til, finner en lykt i den samme hylla og lyser på **Ninas** ansikt. **Hildur** sjekker med monitoren at alt er i orden og bruker noen sekunder på å fininnstille bildet. Overganger som denne gir oppmerksomhet til skuespillerne som skuespillere. Skiftene inneholder ikke verbaltekst, og det etableres derfor ikke subjekter gjennom talehandling. Derimot truer skiftene forestillingens fiksjonalitet: Det ser ut til at det som foregår, ikke er en koreografi, men en praktisk og fysisk oppgave de konkrete og nærværende menneskene løser.

Men så, i scene 13, oppstår det som i utgangspunktet virker som interaksjon mellom tradisjonelle dramatiske karakterer: Kvinnene setter seg ned på hver sin lille stol og begynner å snakke sammen: "**Nina**: Hele tiden har jeg ventet på at vi skulle flytte til Moskva, at jeg der skulle finne den rette". Teksten dreier seg rundt denne lengselen mot Moskva og romantisk kjærlighet. Denne scenen er den eneste som inkluderer

dialog, og det er kun her kvinnene kommer til *orde*. (De øvrige tekstene er sangtekster eller monologer tidligere framført av menn.) Jeg skal nå si noe om hvordan dette utsagnet og denne tekstdelen kan forstås ut fra et talehandlingsperspektiv.

Løsrevet fra andre kontekster enn den utsagnet i seg selv skaper, altså som ytring, kan teksten forstås slik: Et jeg, **Nina**, konstaterer at hun har ventet på at de, hvem de nå er, skulle flytte til Moskva og at hun der skulle finne den rette. **Nina** har ventet. Om hun fortsatt venter og hva hun legger i uttrykket ”den rette”, lar seg ikke avgjøre uavhengig av kontekst. Utvides konteksten fra denne perioden til hele scenen, kan det tolkes som at hun ikke bare har ventet, men håpt, og at dette håpet nå har sluknet, jamfør den foregående replikken: ”[L]ivet renner bort og kommer aldri tilbake. ... Vi kommer aldri til Moskva! Jeg ser det nå, vi kommer aldri til å reise ...”. Dette blir imidlertid en tolkning, fordi forbindelsen til konteksten ikke kan sies å gi utsagnet noen eksakt mening. Dette gjelder i enda større grad hvis konteksten utvides til verbalteksten som helhet, fordi verken replikken eller scenen den inngår i står i noen åpenbar relasjon til de foregående scenene: det er den eneste dialogen i teksten, og den har så vidt jeg kan se ingen åpenbare relasjoner til de andre tekstdelene på motiv- eller temanivå.

Teksten i denne scenen er dramatisk i stilen, men jeg har likevel gjort talemårkørene identiske med skuespillernes navn også her. Dette har to årsaker. For det første måten **Nina** framfører teksten på: Hun sitter på gulvet, med bøyd hode. Stemmen er mørk og nærmest gråtkvalt. En plausibel tolkning blir at hun har lengtet etter Moskva og ”den rette”, altså en hun kan inngå i et romantisk kjærlighetsforhold med, at hun har gitt opp håpet og at det gjør henne trist. Men det er noe tilgjort ved denne stemmen. Den låter tvungent hes og mørk, som om hun bruker mindre luft enn nødvendig når hun snakker, og hun tar i tillegg en liten pause mellom hver stavelse, noe som øker inntrykket av noe mekanisk og kunstig ved utsigelsen. Stemmen lyder unaturlig, og i tråd med forståelsen av at den dramatiske karakteren *er* ordene hun uttaler, virker det derfor problematisk å skulle avgjøre hvilke følelser utsagnet er uttrykk for. Måten teksten ytres på, skaper en betydningskløft mellom den og subjektet.

Teksten i denne scenen er hentet fra Anton Tsjechovs *Tre søstre*. For dem som kjenner *Tsjechovs* skuespill, kan dette fungere som en kontekst som gir replikken

betydning. For dem som ikke gjør det, står den ikke i relasjon til en tekst og en framstilling av handling som gjør det mulig å forstå hvem mennesket på scenen skal representere. Det blir altså vanskelig å kategorisere ytringen i et talehandlingsperspektiv fordi forbindelsen mellom tekst, subjekt og handling/forløp er uklar. Jeg vil likevel prøve meg på en litt mer utførlig tolkning av scene 13, for å forsøke å vise at det er sammenhenger som tilsier at mulighetene for mening ikke er uendelige.

Kvinnene snakker om kjærlighet og lengsel, med enerverende stemmer. De ser ut til å trenge noe annet eller en annen (mannen, Moskva) for å fullbyrdes. Dette kan leses som en kritikk av den konvensjonelle framstillingen av kvinnen som et sart, følsomt, elskende og passivt objekt. Men scenen kan samtidig tolkes som en kritikk av apatien i samfunnet, eller kanskje heller oppfordring til engasjement, jamfør oversetterens beskrivelse av det kritiske potensialet i *Tre Søstre*: ”*Tre Søstre* har også et budskap: Gjør noe, her og nå, istedenfor å drømme om fjerne steder og en fjern fremtid” (Helgheim, 1996). *Tre søstre* kan altså sees som en oppfordring til det skuespillet langt på vei mangler: handling. Slik sett har teksten en tematisk forbindelse til ”*Beds Are Burning*”-monologen: Kvinnene på scenen, altså skuespillerne, opponerer mot den svakeliggjørende framstillingen av kvinnen, og maner til engasjement.

Det vil naturligvis variere fra forestilling til forestilling i hvilken grad mennesket på scenen representerer en tydelig fiksjonell karakter eller er til stede som seg selv. Når det gjelder *Søstrene Andrews...* og *Big 3...* er skuespillernes mellom-posisjon blant det som gjør at jeg mener forestillingene omfattes av ’postdramatisk teater’-begrepet. Spillestilen og i det hele tatt forholdet mellom kropper og verbaltekst tilsier at skuespillerne bedriver det Lehmann kaller *simple acting*: de blir aldri private i den forstand at de insisterer på sin egen tilstedeværelse, men framstiller heller ikke tydelige karakterer. Et eksempel på hvordan skuespillerne oppnår denne effekten, er nevnte scene 13 i *Søstrene Andrews...* Det at verbalteksten blir framført med forvridt stemme, gjør det vanskelig å identifisere mennesket med språket. Den unaturlige eller uvirkelige måten å framføre tekst på, setter søkelys på det som faktisk er nærværende – skuespillerens kropp og stemme –, og samtidig på teksten som tekst.

### 3.4. Nærvær

Det fysisk-nærværende ved tekstframførelsen korresponderer i større grad med Hans-Thies Lehmanns beskrivelse av kroppens motstand mot betydningsdannelse:

As postdramatic theatre moves away from a mental, intelligible structure towards the exposition of intense physicality, the *body is absolutized*. The paradoxical result is often that it appropriates all other discourses (Lehmann, 2007, s. 96).

Lehmann kaller kroppen teatrets sentrale tegn (Lehmann, 2007, s. 95). Det intense fysiske nærværet motvirker dette tegnets bidrag til dannelsen av et fiksjonsunivers. Lehmann mener imidlertid ikke at kroppen i det postdramatiske teatret kun er blitt et objekt for fysisk fascinasjon. Det at kroppen ”frigjøres” fra verbalteksten og representasjonen, kan derimot gjøre den ekstremt mottakelig for betydning. Dette er, som Lehmann selv påpeker, et paradoks. Jeg forstår ham slik at oppmerksomheten på den konkrete fysiske kroppen gir den økt betydning, ikke som representasjonen av en fiksjonell karakters kropp, men som potensiell representant for kropp *per se*, altså den historiske, sosiale og fysiske *kroppen*. Lehmann betrakter altså kroppen som et tegn med *potensiell* betydning, mens Rozik ser den som den materielle siden av den ikoniske enheten som beskriver et fiksjonsunivers.

Som nevnt karakteriserer Rozik verbalteksten som ufullstendig. Replikkene må framføres i sammenheng med skuespillerens gester og andre fysisk-visuelle bilder (lyd, lys, scenografi) for at en fullstendig betydningsproduksjon skal kunne finne sted hos mottakeren. Rozik mener det teatrale ikonet slett ikke er mer flertydig enn det språklige tegnet. Dette forsøket på å integrere verbalteksten i forestillingens øvrige materiale kan imidlertid lide under en i overkant sterk tiltro til tegnbegrepets overførbarhet til andre områder enn språket. Teaterforestillingen er ikke fiksert slik en skrevet tekst er det, uansett hvor nøye innøvd. Det blir vel trossig å insistere på enhetlig tegnstruktur når forestillingens elementer langt på vei sidestilles og atskilles og mottakeren stilles overfor ulike, gjerne simultane elementer med sine egne potensial for betydningsproduksjon.

Igjen og igjen omtaler Rozik verbaltekst som dialog. Og like ofte insisterer han på at performance-tekstens funksjon er å beskrive fiksjonsunivers. Men hva når teaterforestillingen tematiserer selve produksjonen av fiksjon? *Big 3...* og *Søstrene*



*Andrews...* er eksempler på dette. Disse forestillingene produserer ikke et stabilt fiksjonsunivers som referent. Verbaltekstene er montasjer satt sammen av tekster som er forskjellige ikke minst når det gjelder sjanger og derfor representerer ulike talesituasjoner. Dette reflekteres i iscenesettelsene: Kvinnen som framfører ”Beds are burning”, framstår som en annen enn hun som nylig sang ”Bei mir bistu schön”, for eksempel. I Roziks perspektiv er det imidlertid ikke nødvendig med såkalt naturalistisk spillestil og et fullstendig enhetlig fiksjonsunivers for at en avbøyning av referansen skal kunne oppstå. Det ikoniske prinsippet medfører at skuespillerne og deres handlinger uansett må forstås med fiksjonsunivers som referent. Når det gjelder eksempel materialet er det tre aspekter som vanskelig lar seg forklare i dette perspektivet. Det første er metafiksjonen. Når en skuespillers talehandling åpenbart refererer til for eksempel en berømt filmscene, kan ikke denne ganske enkelt tillegges en fiksjonell karakter som produseres hos mottakeren. Framførelsen vil kunne gi assosiasjoner til både filmens fiksjonsunivers og filmstjernen som framførte teksten, all den tid filmstjerner så å si penetrerer fiksjonsuniverset med sin status som ikoner *i seg selv*.

Det andre aspektet som gjør Roziks teori problematisk, er metateatralitet, i betydningen selvrefererende elementer i en teaterforestilling. Rozik vier kun et lite avsnitt til dette: ”Metatheatricality ... reflects tension between performative and textual aspects within the very same body ...” (Rozik, 2008, s. 181). Et eksempel på metateatralitet er scene 6 i *Big 3...*, en film som viser Superamas på turné i New York. Her iscenesetter Superamas seg selv som en lykkelig og suksessrik teatertrupp. Det er altså ikke snakk om en direkte opplevelse av noe virkelig (skuespillernes selvnærvær), men intermedialitet (videoprojeksjon) og metateatralitet. Hvorvidt noe av videomaterialet er mer dokumentarisk enn iscenesatt, forblir usikkert. Også i bandscenen refererer **James** til tittelen på forestillingen han spiller i: ”Remember when we performed Big 3 in Tokyo last month?” En kan med Rozik si at bilder av skuespillerne på denne måten klebes til de selvsamme skuespillernes kropper gjennom språklig mediering. Scene 6 er for øvrig den eneste i *Big 3...* som ikke har noen åpenbar intertekstuell referanse. Verbalteksten er ikke samlet fra eller tydelig inspirert av en annen tekst. Filmsekvensen refererer derimot til det som foregår der og da, på scenen. Når betydningsproduksjonen er knyttet til det metateatrale blir det problematisk å anvende Roziks forståelse av at performance-tekstens referent er

fiksjonsuniverset.

Det tredje aspektet er særlig tydelig i *Søstrene Andrews...* der verbalteksten, består av *monologer* (med unntak av scene 13 og delvis scene 1). Roziks ensidige fokus på dialog og verbaltekstens funksjon som indeks på fiksjonell handling blir derfor inadekvat. Som Lehmann påpeker, har monologens funksjon tradisjonelt vært å gi et innblikk i protagonistens indre, mens koret har gitt uttrykk for et ytre perspektiv på handlingen. Monologen og koret har vært underordnet den dramatiske dialogen. Men i tråd med det postdramatiske teatrets dekonstruksjon av framstillingen av mellommenneskelig handling, får monologen og koret ofte en annen og utvidet funksjon. Dialogen får på sin side en svekket posisjon. Resultatet er den teatrale aksens dominans over den fiksjonelle.

With this move, the conception of theatre semiotics, according to which drama as a theatre text is always based on two communication systems, becomes problematic. ... Theatre is emphasized as situation, not as fiction (Lehmann, 2007, s. 127-128).

Det at bilder av andre ikoniske medias beskrivelser av fiksjonsuniverser klebes til skuespillernes kropp i *Big 3...* og *Søstrene Andrews...*, skaper økt oppmerksomhet på selve teatersituasjonen. Tilskueren må i større grad velge perspektiv selv, noe som øker bevisstheten omkring den teatrale situasjonen. Et eksempel på dette er scene 11 i *Søstrene Andrews...*, der **Nina** framfører det som er en direkte talegjengivelse i Paul Austers roman *City of Glass*. Scenen kan sees som en mimetisk beskrivelse av en diegetisk beskrivelse av et fiksjonsunivers: **Nina** sitter inni et skap, **Hildur** filmer henne og **Maria** lyser på henne med en liten lykt. **Ninas** ansikt kommer til syne på en monitor. Det faktum at vi kan se henne både i skapet og monitor, gjør at forholdet mellom bilde(r) og referent blir ustabilt. Sagt på en annen måte: Det digitale bildet av **Nina** refererer vel så mye til den fysiske **Nina** som til et fiksjonsunivers.<sup>16</sup> Verbalteksten i denne scenen er en monolog. Det at scenen i tillegg ikke har noen tydelig forbindelse til de foregående, gjør at verken verbalteksten eller iscenesettelsen bidrar til mimetisk framstilling av fiksjonell handling. Teksten står ut som et selvstendig element både i forestillingen som helhet og i forholdet til **Ninas** kropp, og dette øver motstand mot dannelsen av fiksjonsuniverser.

---

<sup>16</sup> Forskjellen mellom det fysiske og digitale bildet kommer jeg tilbake til i del 5.

Scene 10 i samme forestilling utgjør et ganske annet eksempel. Denne scenen består av en kombinasjon av monolog og kor. Monologen er langt på vei ubegripelig, koret komplett uforståelig:

*(Hildur går fram til mikrofonen. Nina og Maria går bak på scenen og står i "ballettposisjon", altså på tærne.)*

**Hildur:** Der det luktar skit  
Luktar det verande.  
Mennesket ville svært gjerne vore i stand til  
Ikkje å skita, å ikkje opna den anale lomma,  
Men det har valt å skita  
Slik det skulle valt å leva  
i staden for å sammtykka i å leva død

...

*(Nina og Maria går fram og stiller seg på hver sin side av Hildur.)*

**Alle:** o reche modo  
to edire  
di za  
tau dari  
do padera coco



Copyright: Søstrene Andrews 2007.

Ja, hva skal dette bety? Ikke godt å si, av fem grunner: For det første sto verbalteksten ikke i noen åpenbar relasjon til de foregående tekstdelene. For det andre var den en monolog, og fikk dermed ikke betydning fra den samtidige framstillingen av

fiksjonell handling. For det tredje gjenkjente jeg ikke teksten; den fikk altså heller ikke betydning (for meg) fra teksten den opprinnelig inngikk i. For det fjerde var teksten i seg selv så kryptisk at jeg etter forestillingen ikke kunne gjengi annet fra innholdet enn at det var noe med *skit* og *bein*, og for det femte ble det ikke enklere av at **Hildurs** stemme varierte mellom en slags knirkete hvissing og hese brøl. Og som om teksten ikke var fremmed nok, sluttet scenen altså med et talekor med ord som var grunnleggende ugjenkjennelige.

Teksten er hentet fra teaterteoretiker Antonin Artauds tekst ”På leiting etter ekskrementa” (1984). Teksten er en del av en lengre tekst som ble framført i radio og som etter Artauds eget sigende skal ha vært det nærmeste han kom visjonen om Grusomhetens teater (jf. Fortier, 2002, s. 45). På 1920-tallet var Artaud en tid med i den surrealistiske bevegelsen i Frankrike, og han er kjent for å forfekte et teater i sterk opposisjon til litteraturen og representasjonen. Han tilhørte med andre ord den historiske avantgarden, hvis kanskje fremste kjennetegn er ønsket om en forening mellom kunsten og livet (jf. Bürger, 1998). I en rekke tekster går Artaud til angrep på verbaltekstens dominans i teatret når det gjelder å danne grunnlag for representasjon. For ham står teatret i en langt mer direkte forbindelse med livet enn hva litteraturen gjør. Han ønsker en de-litteratisering og en re-teatralisering av teatret. Men ordet kan likevel ha en viktig posisjon:

[F]orsøk igjen å knytte ordene til de fysiske bevegelsene som har avfødt dem, la den logiske og diskursive siden av språket forsvinne til fordel for dets fysiske og følelsesmessige side ... så skal vi få se at litteraturens språk blir til på nytt, blir levende ... (Artaud, 2000, s. 106).

For Artaud var den skrevne, litterære teksten død. Det vil si, den hadde lite med livet å gjøre, all den tid livet kjennetegnes av bevegelse, mens det litterære verket er fiksert. Ordet måtte (gjen)forenes med kroppen, mente Artaud. Én måte å få til dét på, er å gjøre det rent kroppslige til en del av framførelsen av teksten, som i **Hildurs** brøle-hvissing. En annen er å uttrykke ord ingen forstår. Koret i utdraget ovenfor kommenterer ”handlingen” med uforståelige ord. En effekt av mangelen på semantisk innhold er at ordenes lydlige side blir nærværende, noe som i Søstre Andrews’ framførelse ble ytterligere vektlagt ved at skuespillerne hadde tonesatt dem.

Artaud uttrykte forakt for den fikserte teksten, men hadde samtidig en visjon om å lage teaterforestillinger som var fiksert inntil minste detalj. I etterordet til Artauds tekstsamling *Det dobbelte teater* hevder oversetter Kjell Helgheim at dette er et uttrykk for regiteatrets velkjente paradoks, og kan forsvares (Helgheim, 2000). Teaterforestillingen er på samme tid bevegelig og fiksert; den foregår med og mellom levende mennesker, og den er innøvd. Helgheim har imidlertid mindre forståelse for Artauds ensidige angrep på litteraturen som et dødt materiale som stanser tanken (jf. Artaud, 2000, s. 98). Det har ikke jeg heller. Selv om jeg ikke gjenkjente monologen og den påfølgende talekor-teksten i eksempelet over, mener jeg verbalteksten for Roziks impliserte tilskuer like fullt må inngå i en intertekstuell forbindelse med nettopp Artauds tekst. For øvrig står all tekst i forbindelse med andre tekster. Dette mener jeg gir tekstene nettopp bevegelighet. Som jeg nevnte i innledningen, kvalifiserer ikke det språklige materialet i *Big 3...* og *Søstrene Andrews...* som litteratur fordi det ikke er nedskrevet (sett bort fra min transkripsjon). Det som imidlertid er sikkert, er at tekstdelene inngår i et intertekstuell spill med en rekke litterære tekster. For å forsøke å sirkle inn tekstens funksjon i den betydningsskapende prosessen og i relasjon til subjektet, mener jeg derfor det er nødvendig å vektlegge forståelsen av at språklig-tekstlig mening er kontekstavhengig.

### 3.5. Kontekst

Det som kreves for at en talehandling skal fullbyrdes, er en adekvat forbindelse mellom ytring og konvensjon, og det er dette som gjør skillet mellom språklig og ikke-språklig problematisk. For at et utsagn skal frambringe den ønskete handlingen/effekten, kreves et samsvar i avsender og mottakers forståelse for referenten. Talehandlingen må utføres innenfor det litteraturteoretiker Stanley Fish kaller *interpretive communities* – forståelsesfellesskap (Fish, 1980, s. 318). Menneskene innenfor slike fellesskap har ikke bare en felles forståelse for forholdet mellom begreper og betydninger, men også forholdet mellom visse ytringer og handlinger. Dette er konvensjoner som gjør det mulig for dem å forstå hverandre og dermed samhandle.

J.L. Austin knytter språklig mening til avsenders *intensjon*. Rozik appliserer denne forståelsen på det språklige materialets funksjon i teatret: Det at talehandlingen

defineres gjennom siktemålet – å endre et eller annet – gjør ifølge Rozik intensjonaliteten til et grunnleggende moment i forståelsen av talehandlingen: ”Since an action is defined by aiming at changing a state of affairs ‘intentionality’ is a part of its definition” (Rozik, 2008, s. 36). Ifølge Rozik forklarer talehandlingsteorien på denne måten hvorfor det språklige materialet blir tilstrekkelig entydig når det integreres i teaterforestillingen: Når teksten ytres av mennesket på scenen, vil vedkommendes kroppsspråk og andre kontekstuelle forhold (ikke minst den foregående dialogen) gjøre det mulig for tilskueren å tillegge karakteren en intensjon.

Også her ser det ut til at Rozik med språklig materiale sikter til den tradisjonelle dramatiske teksten. For å kunne tillegge en ytring/replikk mening ut fra et talehandlingsperspektiv kreves både interaksjon og en viss sammenføyning av språk og subjekt. Når det gjelder eksempelmaterialet blir det imidlertid vanskelig å lese mening ut av den transkriberte verbalteksten ved hjelp av talehandlingsteori. Dette har to årsaker: Den første er fravær av handling som resultat av monologer og repetisjon av sekvenser.<sup>17</sup> Den andre er atskillelsen verbaltekst/kropp gjennom ”unaturlig” tekstframførelse og miming. I *Søstre Andrews*... mimer skuespillerne til sangteksten i prologen og (det som ser ut til å være) epilogen. Superamas mimer til teksten i forestillingens to dominerende scener: fitness-scenen og band-scenen. ’Miming’ skal her forstås som mimetisk framstilling (ved mimikk) av framførelse av språklig tekst. Det kroppslige nærværet medfører en lovnad om individualitet og autenticitet. Den innspilte stemmen motarbeider dette. Mimingen gjør oppmerksom på at tekst og språkbærer ikke er identisk, at ordene ikke kommer ut av mennesket på scenen som den naturligste ting. Det er som om teksten står i anførselstegn. Kroppen er nærværende, mens ordene tilhører et lydopptak. Mimingen innebærer således en referanse både til fiksjonen og det som faktisk foregår på scenen. Den gjør oppmerksom på at fiksjonen utgjør materialet, men på et metanivå. Fravær av handling og skillet mellom språk og subjekt skaper i kombinasjon med samplingen et ustabilt forhold mellom tekst og kontekst.

Jeg mener i denne sammenhengen at det er nødvendig å vektlegge forholdet mellom betydningsproduksjon og *dekontekstualisering*. Sistnevnte begrep skal forstås som det

---

<sup>17</sup> Repetisjon kommer jeg tilbake til i neste del.

å ta en tekst ut av sin opprinnelige kontekst og plassere den i en ny. Når en ytring flyttes fra en kontekst til en annen, et medium til et annet, flyttes den fra en utsigelsessituasjon til en annen. Et illustrerende eksempel på dette er monologene scene 6 og 12 i *Søstrene Andrews...*, med verbaltekst fra henholdsvis *Full metal jacket* (1987) og *Apocalypse now!* (1979). Disse scenene er ikoniske på en dobbel måte: På uttrykkssiden inneholder de bilder av karakterer, klebet til både kropper og monitorer. Men hvilke karakterer er det som framstilles? Når det gjelder filmene, spiller R. Lee Ermay **Gunnery Sergeant Hartman** i *Full metal jacket*, mens **General Kurtz** i *Apocalypse now!* blir spilt av Marlon Brando. I førstnevnte er teksten angivelig opprinnelig fra den såkalte "Rifleman's Creed", en "bønn" som skal være skrevet av en viss Major W.H. Rupertus under andre verdenskrig. Teksten har også dukket opp i filmene *Jar Head* (2005) og *The Happening* (2008), i episoden "A Picture is Worth a 1000 Bucks" i tv-serien "Family Guy" og i romanen *Old Man's War* (Scalzi, 2005). Denne teksten inngår med andre ord i en historisk, samt i en rekke fiksjons-kontekster. Dette mener jeg er med på å gjøre ikke bare filmens fiksjonsunivers, men populærkulturen som sådan til en dominerende del av verbaltekstens referent. Dette samme gjelder scene 12, men her er det vel så mye filmstjernen Marlon Brando det refereres til. I tillegg avviker de unge kvinnes framtoning og stemme en hel del fra karakterene i de to berømte filmscenene. Relasjonen til fiksjonen er derfor ikke motivert. Mangelen på likhet og det faktum at tilskueren i disse scenene ser skuespillerne både fysisk og på monitor simultant, gir en metateatral effekt, altså en innstilling på selve framstillingen. På denne måten refererer verbalteksten til både et fiksjonsunivers, en fiksjonell framstilling/en berømt skuespiller samt den teatrale situasjonen samtidig. Heller enn avbøyning er det her snakk om det jeg vil kalle en *multiplisering av referanse*.

Eli Rozik nevner muligheten for intertekstuelle forbindelser, men hevder betydningen likevel i all hovedsak må sees i relasjonen til selve iscenesettelsen. Det Rozik her ikke ser ut til å ta høyde for, er teaterforestillinger som har sampling som konstituerende prinsipp. Det er dette som er saken med eksempel materialet, der verbalteksten ikke bare refererer til, men *består av* utdrag fra andre tekster. Derfor ble jeg, Tilskueren, for eksempel sittende og tenke på filmen *Full Metal Jacket* en stund. Jeg gjenkalte denne filmens fiksjonsunivers i minnet samtidig som jeg så forestillingen. Multipliseringen av referanse aktiviserer tilskueren ved at betydningen produseres i

relasjon til flere kontekster simultant.

For dem som ikke har noe forhold til konteksten(e) verbalteksten tidligere har inngått i, vil den likevel kunne bidra til å produsere noe av den samme betydningen. Jeg stiller meg her bak filosofene Cappelen og Lepore, som i boka *Insensitive Semantics* (2005) lanserer begrepet '*semantic minimalism*' som en språkvitenskapelig forklaring på at folk kan forstå hverandre på tvers av kontekster. Begrepet er ment å vise at en språklig enhet (et ord eller en periode) har et temmelig stabilt semantisk innhold, uavhengig av kontekst. Filosofene kombinerer '*semantic minimalism*' med '*speech act pluralism*', som betegner alle de mulige betydningene en språklig enhet får idet den ytres: "Any utterance succeeds in expressing an indefinite number of propositions. One of these, the proposition semantically expressed, is easy to grasp" (Cappelen og Lepore, 2005, s. 206). Cappelen og Lepore bruker begrepsparet for å forklare at en ytrings mening avhenger av en rekke kontekstuelle forhold, at den har uendelig mange potensielle meninger og at det ofte er ekstremt vanskelig å knytte én bestemt mening til en ytring (Cappelen og Lepore, 2005, s. 176). Samtidig inneholder språket altså en viss grad av kontekstuavhengig semantisk innhold.

Men i likhet med J.L. Austin tar Cappelen og Lepore her utgangspunkt i dagligspråk. En kan argumentere for at følgende utsagn kan flyttes fra den ene konteksten til den andre uten at et minimum av semantisk innhold endres: "This is my rifle. There are many like it, but this one is mine." Men tas det fra en film (nevnte *Full Metal Jacket*) og monteres inn i en teaterforestilling, blir det mer komplisert. Jeg valgte dette eksemplet fordi "bønnen" som utsagnet er en del av, som nevnt har en ikke ubetydelig plass i populærkulturen og derfor vil være gjenkjennelig for mange. I filmen foregår betydningsproduksjonen hovedsakelig i relasjonen mellom tekstens semantiske innhold og fiksjonsuniverset som kontekst. Når teksten monteres inn i teaterforestillingen ved at en skuespiller ytrer den, skjer det en dekontekstualisering. Teksten står nå i relasjon til språkbærerens kropp og forestillingens øvrige elementer. Den har fått ny kontekst. For den impliserte tilskueren, som gjenkjenner utsagnet fra *Full metal jacket*, vil både den gamle og nye konteksten inngå i betydningsproduksjonen.



Dekontekstualiseringen gjør teaterforestillingen uoversiktlig. I det dramatiske teatret er det derimot karakterene som er henvist til sitt individuelle, begrensede perspektiv, mens tilskueren gis en større oversikt over forholdet mellom tekst og referent. Karakterens perspektiv er naivt, mens tilskuerens er ironisk; tilskueren gis innsikt i en kontekst som øver påtrykk på teksten og gir den en annen eller flere betydninger enn den har for karakterene. Dette kan ifølge Eli Rozik gi *ironic pleasure*, et velbehag knyttet til opplevelsen av (for en gangs skyld) å ha oversikt (Rozik, 2005, s. 141). I ”våre” forestillinger stiller det seg annerledes. Konflikten mellom tekst og subjekt skaper usikkerhet knyttet til om vi er stilt overfor en karakter med begrenset perspektiv, eller om mennesket på scenen har større oversikt enn tilskueren. I tillegg fører mangelen på sammenheng til at tilskueren ikke blir tilbudt et sett av konvensjoner som samsvarer med hverandre. Jeg mener det derfor ikke oppstår en avbøyning av referanse i Roziks forstand, men multiplisering av referanse. Heller enn velbehag skaper forestillingen derfor en sjokkeffekt som resultat av usikkerheten som oppstår på grunn av kløften mellom ordene og mennesket som ytrer dem. Vel så mye som å parodierte (framføring av) den samlede teksten, kan det se ut til at det er publikum som blir gjenstand for ironisk perspektiv.

## 4. Montasje og sampling

### 4.1. Innledning

For å foreta en analyse av teaterforestillinger som *Big 3...* og *Søstrene Andrews...* mener jeg det er nødvendig å gjøre kjennskap til de intertekstuelle forbindelsene til en del av kompetansen til den impliserte tilskueren. Grunnen til dette er at multiplisering av referanse spiller en viktig rolle i betydningsproduksjonen når sampling og montasje utgjør en dominerende del av formen.

Denne delen skal handle om hva nettopp montasjeformen og samplingen har å si for verbaltekstens plass i betydningsproduksjonen. Transkripsjonene er i sin ”helhet” eksempler på montasje, men jeg vil likevel fokusere på en konkret del, scene 17 i *Big 3<sup>rd</sup> Episode – Happy/End*, fordi jeg synes den både når det gjelder innhold og form er egnet til å belyse sentrale aspekter ved forholdet mellom verbaltekst og montasje. Teksten er en gjengivelse av Jacques Derridas stemme. Med utgangspunkt i denne scenen vil jeg først si noe om hvordan dekonstruksjonen generelt og Derridas neologisme *différance* spesielt kan sees som en filosofisk ekvivalent til kombinasjonen av montasje og sampling og derfor forhåpentlig belyse noe omkring språksynet denne formen reflekterer. Deretter vil jeg fokusere på selve formen og trekke veksel på filmskaper og -teoretiker Sergei Eisensteins montasjeteori. Her vil jeg diskutere forskjellen på Eisensteins og Lehmanns beskrivelse av sjokk-effekten. Til slutt skal jeg ta for meg hva sampling har å si for betydningsproduksjonen. Her bringer jeg inn Derridas kritikk av Austins talehandlingsteori og påpeker i den forbindelse det mangelfulle ved Roziks teori når det gjelder montasje og sampling.

### 4.2. Dekonstruksjon

I 1967, omtrent samtidig med oppkomsten av Lehmanns postdramatiske teaterformer, publiserte Derrida *L'écriture et la différence (Skriften og forskjellen)*. Denne boka markerte starten på dekonstruksjonen, en ny metode innen filosofi og litteraturvitenskap. Dekonstruksjonen er dypest sett en kritikk av hele den vestlige filosofien, som Derrida mener beherskes av en *nærværsmetafysikk*. Dette begrepet er synonymt med logosentrisme, og kan forstås som en identitetens logikk, en tro på at mening er selvidentisk. Dette synet på meningsproduksjon fører ifølge Derrida til et

begjær etter nærvær. *Différance* peker i denne sammenhengen mot en opprinnelig *forskjell*, forut for ethvert nærvær.<sup>18</sup> Derrida understreker at *différance* verken er et ord eller begrep: ”Dette ujevne er spillet som gjør at det finnes nominale effekter ...” (Derrida, 2006, s. 136). Betydningsproduksjonen finner alltid sted i et differensierende spill mellom motsetninger. Dette spillet foregår i forholdet mellom subjektet, verden og språket. Ved å ”betegne” spillet med et ord som ikke er et ord, ønsker Derrida å unngå den essensialistiske tenkningen han oppjonerer mot.

Derridas forskjellstenkning medfører et nytt språksyn: Språket er ikke ganske enkelt navn på de selvtilstrekkelige og betydningsfulle tingene slik de framtrer når de er nærværende, men er selv med på å gi og endre betydningen til disse tingene. Konsekvensen av Derridas neologisme er en forståelse av at betydning ikke eksisterer som noe fiksert og nærværende som språket kun er en kodet erstatning for, men oppstår i det differensierende spillet. I denne sammenhengen hevder han at alle tekster har en form for hukommelse: Teksten vil alltid inneholde spor av en ikke-nærværende forskjell, av *différance*. Filosofileksikonet forklarer det slik: ”[F]rembringelsen av forskjell i sporet er mulighetsbetingelsen for at noe kan være nærværende” (”dekonstruksjon”, 1996). Nærvær forutsetter fravær. Det som er nærværende, må nødvendigvis være det til forskjell fra noe annet, og dette andre vil eksistere som et spor i det nærværende.

For Derrida er verden en tekstlig konstruksjon, og det finnes derfor ikke noe utenfor teksten. Og teksten eksisterer ikke uavhengig av andre tekster. Dette synet bryter med autonomiestetikken, som behandler kunsten som enkeltvis og selvtilstrekkelige verk. Derrida er i denne sammenhengen blitt kritisert for å forfekte et postmodernistisk kunstsyn som forholder seg til alt som like-gyldig. Ordet ’dekonstruksjon’ kan gi assosiasjoner til oppløsning, og en kan spørre seg hvor fruktbart det er å plukke fra hverandre det andre har satt sammen. Religionsfilosof J.D. Caputo er blant dem som

---

<sup>18</sup> Her kan det nevnes at Derrida kritiserer Artaud for visjonen om å gjøre teatret til et verktøy for *gjenforening* mellom mennesket og livet. I *Theory/theatre: An introduction* (2002) oppsummerer Mark Fortier Derridas kritikk slik: ”Signs by their very nature are representations and not the presence of what really is; there is no source or origin of life where human existence does not involve separation from itself” (Fortier, 2002, s. 43). Derridas dekonstruksjon av Artauds tekster inneholder et forsøk på å avdekke den motsigelsesfulle kombinasjonen av radikal fenomenologi med like radikal semiotikk. Derridas poeng er at (det teatrale) tegnet aldri kan være fullt og helt nærværende i seg selv.

mener kritikken av Derrida beror på en misforståelse.<sup>19</sup> Ifølge ham er dekonstruksjonen ikke et postmoderne ”triks” for å vise at alle sammenhenger er konstruksjoner, men derimot grunnleggende produktiv:

The very meaning and mission of deconstruction is to show that things – texts, institutions, traditions ... – do not have definable meanings and determinable missions, ... that they exceed the boundaries they currently occupy (Caputo, 1997, s. 31).

Å bygge ned autonomiestetikken handler samtidig om å åpne teksten, gi den flere mulige betydninger, og heri ligger det potensielt produktive. Bakgrunnen for dekonstruksjonen handler altså om en forståelse for at verden er i evig forandring; alt er i bevegelse, det påvirkes av og påvirker alt det er relatert til. Derfor unnslipper betydningen. I stedet framtrer de mulige betydningene – det teksten kan bety, eller komme til å bety. Det Derrida på denne måten dypest sett dekonstruerer, er motsetningen mellom original og kopi.

Derrida henter inspirasjon fra Platons bruk av *khôra*-begrepet i *Timaios*. ’*Khôra*’ betyr ’område’, og er stedet der Demiurgen (skaperen) former ideer til væren: ”Han [tok] for seg alt synlig som ikke var i ro, men beveget seg uten harmoni og orden, og han ledet det fra uorden til orden” (Platon, 2005, s. 226). Slik blir verden logisk. Derrida konsentrer seg imidlertid om selve *khôra*, dette rommet der elementene befinner seg i et bevegelig forhold til hverandre, og forbinder begrepet med teksten *Timaios* som helhet: Utover i teksten blir det mer og mer utydelig hvem som har produsert den, og den inngår i stadig nye forbindelser til andre tekster (Caputo, 1997, s. 91). Med dette som utgangspunkt argumenterer Derrida for at det å dekonstruere Platons filosofi vil kunne eksponere det rike betydningsinnholdet som reduktive lesninger har bidratt til å skjule. Dekonstruksjonen av *Timaios* blir et eksempel på at alle tekster, skrevne som muntlige, er ”foreldreløse”: idet de ytres/publiseres, fjerner produsenten seg og teksten blander seg med andre tekster. Dette er en ”*khôral*” kvalitet ved tekstualiteten.

’*Khôra*’ er et egnet begrep innen dekonstruksjonen fordi det beskriver et rom eller en instans som har en reseptiv og reflekterende funksjon. Jeg mener begrepet også er egnet i undersøkelsen av betydningsproduksjonen i *Big 3...* og *Søstre Andrews...* Scenen blir et rom som ”mottar” alle (de allerede publiserte) tekstene og reflekterer

---

<sup>19</sup> I religionsfilosofien spiller dekonstruksjonen fortsatt en helt sentral rolle.

dem mot hverandre. Scene 17 i *Big 3...* er et godt eksempel på denne kombinasjonen av resepsjon og refleksjon. Scenen starter som den fjerde (og siste) repetisjonen av fitness-scenen. På et punkt går **Bruce** opp på stairmasteren og begynner å trække:

**Bruce:** I often ask myself the question, why? Why insisting on deconstructing something which is so good?  
(*Latter (på lydsporet; skuespillerne mimer til latteren).*)

Teksten er hentet fra et intervju med Jacques Derrida. Den projiseres på et lerret. Samtidig spilles et lydopptak fra intervjuet over høyttaleranlegget, og (skuespilleren som spiller) **Bruce**, mimer til lydopptaket. Derrida/**Bruce** snakker om begjær etter, og dekonstruksjon av, nærvær, og utsigelsen har altså ikke et bestemt subjekt. Framførelsen blir på den måten et eksempel på og bidrar til tematiseringen av forholdet mellom nærvær og tekst. Dette blir tydelig i et talehandlingsperspektiv: Derrida snakker, **Bruce** mimer; resten av Superamas setter seg på gulvet og lytter til **Bruce**; jeg lytter til Derrida samtidig som jeg iakttar mimikken og gestene til **Bruce**; også noen på lydopptaket lytter til Derrida (jeg hører latteren på lydbåndet). Språkhandlingen har altså to talere og tre typer tilhørere. Dessuten leser den ene tilhøreren, jeg (altså Tilskueren) tekst simultant. Nærværet teksten representerer, er delt.

Because the accomplishment or  
the fulfillment of this desire for  
a presence would be death itself.  
The good, the absolute good  
would be identical with death.  
And Necessity at the same time  
teaches me in a very violent way,  
to admit that my desire cannot  
be fulfilled, that there is no presence.  
Presence is always divided and split,  
and marked by differences, by spacing  
etc...

En av tekstplakatene som ble projisert på lerret i scene 17. Copyright: Superamas 2007.

Overgangen mellom fitness-scenen og Derrida-resitasjonen er lite merkbar visuelt sett. Tekstlig er den imidlertid dét, både i selve teksten – som skifter fra dialog til monolog og fra såpeserie-sjanger til tung filosofi – og i måten den kommer til uttrykk på scenen. Den brå overgangen kan kalles en tekstlig kollisjon. Dette er i tillegg det eneste stedet i forestillingen der teksten er visuelt nærværende. Det språklige materialet i denne scenen bidrar derfor til montasjeformen på to måter: ved ikke å ha en åpenbar forbindelse, men derimot ”kollidere” med det øvrige tekstmaterialet, og ved å være til stede på tre måter *samtidig*: lydlig, visuelt og fysisk, altså gjennom høyttalerne, på lerretet og i mimikken til en av skuespillerne. For alle som ikke kan lese på lepper, fungerer naturligvis mimingen avhengig av lydopptaket. Og lydopptaket står i forbindelse med projiseringen av tekst på lerretet. Det var i hvert fall nyttig å skotte bort på lerretet de gangene Derridas fransk-engelsk ble uforståelig. Jeg vil likevel legge godviljen til og hevde at teksten på denne måten appellerer til tre ulike sanser, henholdsvis hørsels-, syns- og følesansen.

Visuelt var teksten *delt* mellom lerret og lepper. I tillegg kom den altså ut av høyttalerne. Den var derfor ikke knyttet til et bestemt subjekt. Teksten på lerretet kan sammen med lydopptaket sies å representere en fraværende Derrida, men denne representasjonen forstyrres av at det står en mann på tredemølle og mimer til den. Og nå, mens jeg sitter og skriver dette, kan det minnes om at teksten som element i teaterforestillingen ikke lenger eksisterer annet enn i tilskuers eventuelle minner om den. Men som språklig materiale finnes den likevel flere andre steder: Teksten eksisterte opprinnelig som Derridas svar på et spørsmål stilt av litteraturteoretiker Jonathan Culler under konferansen ”Linguistics of Writing” i Glasgow, 1986. For øyeblikket eksisterer den som transkripsjon i denne oppgaven, i bøkene *Das Paradox* (Roland Hagenbüchle, 2002) og *The Linguistics of Writing* (red. Nigel Fabb m.fl., 1987) og som videoopptak på youtube.com (Derrida, 2009). Teksten har altså inngått forbindelser til en rekke andre tekster. Det er ikke (lenger) én bevissthet – det være seg en dramatiker, skuespiller, karakter eller filosof – bak teksten. Framførelsen av Derrida-teksten gjør den slik sett til en tematisering av sitt eget innhold.

### 4.3. Montasjeformen

Derrida-scenen er et eksempel både på hvordan montasje kan innebære en sammenstilling av to sekvenser som ikke har noen narrativ eller estetisk sammenheng, og hvordan ulike elementer kan opptre simultant. For å belyse dette skal jeg som nevnt trekke veksel på den russiske filmskaperen og -teoretikeren Sergei Eisenstein. Montasjeteknikken utviklet Eisenstein først i teatret, inspirert av teatermakeren V.E. Meyerhold. Og flere steder i tekstene om montasje (f.eks. Eisenstein, 1991, s. 21) kaller han filmen ”det nye teater”. Det filmen og teatret har til felles, er publikum. Og det er publikum som gir montasjeformen potensial når det gjelder betydningsproduksjon:

[I]t is precisely the *montage* principle ... which forces the spectator himself to *create*, and thereby releases that great force of latent creative excitement within the spectator which distinguishes an emotional work from the informational logic of a plain exposition of events (Eisenstein, 1991, s. 311).

Ifølge Eisenstein skal montasjen aktivisere tilskueren, i motsetning til den tradisjonelle *logiske* framstillingen av suksessiv handling, som i større grad presenterer sammenhengene som noe gitt.

På norsk betyr ’montasje’ gjerne ”noe som er satt sammen til en helhet” (”montasje”, 2005). Opprinnelig ble begrepet brukt om redigering av film. Det er montasjeteknikken som gjør det mulig å lage en effektiv og smidig narrativ helhet. Film er en rekke stillbilder montert sammen. I tillegg monteres takninger (det Eisenstein i den engelske oversettelsen refererer til som *shots*), som eksisterer fysisk som filmstrimler, sammen til den ferdige filmen: ”The fact that the picture moves is a montage phenomenon” (Eisenstein, 1991, s. 109). Montasjen er altså en grunnleggende teknikk for filmskaperen. Når det gjelder filmen som fortelling, kan montasjebegrepet forstås som at scener monteres sammen til en narrativ helhet. En slik sammenstilling av deler som opptre etter hverandre, kaller Eisenstein horisontal montasje. Men montasjen kan også være vertikal. Eisenstein forklarer forskjellen mellom disse to montasjeformene med partituret som metafor (Eisenstein, 1991, s. 330). Partituret kan leses som en tekst fra venstre mot høyre, ”horisontalt”, men også ”vertikalt” for å undersøke hvilke toner som spilles samtidig.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Jeg setter begrepene i anførselstegn fordi de her betegner en temporal (ikke spatial) effekt.

Rent teknisk består den vertikale montasjen i filmen først og fremst av synkroniseringen mellom lyd og bilde. Men begrepet kan også brukes narratologisk for å forklare hvordan ulike utviklingslinjer forløper mer eller mindre samtidig. Den vertikale montasjen har altså å gjøre med simultanitet. En forskjell mellom film og teater i denne sammenhengen er at filmen er begrenset av billedrammen/lerretet, mens teaterforestillingen foregår i et *rom*, noe som gjør det mulig å presentere elementer i forskjellige ”rammer” samtidig, ikke minst gjennom intermedial teknikk. Ovenfor nevnte scene 17 er eksempel på kombinert horisontal og vertikal montasje i teatret. Derrida-teksten ”kolliderer” med verbalteksten i fitness-scenen, hvis fysisk-visuelle kontekst den blir presentert i. Dette er den horisontale montasjen, mens den vertikale består i at teksten deles i tre. Som tilskuer blir jeg derfor nødt til å velge mellom uttrykk for den samme teksten *simultant* (vertikalt).

For Eisenstein var montasje imidlertid langt mer enn en teknikk for å kombinere bilder og takninger. Det som gjør det mulig å påvirke tilskueren, er det Eisenstein kaller *attractions*: ”An attraction is any aggressive moment ... calculated to produce specific emotional shocks in the spectator ... (Eisenstein, 1988, s. 34)”. Attraksjoner er fenomener og hendelser som vil kunne ha en sjokkeffekt i betydningen sterk emosjonell innvirkning. Montasjen handler om å sammenstille slike attraksjoner på en måte som vektlegger *motsetningene* mellom dem. For Eisenstein er denne sammenstillingen gjennom montasje selve mulighetsbetingelsen for betydningsproduksjon: ”Eisensteins original concept of montage was that meaning in the cinema was not inherent in any filmed object but was created by the collision of two signifying elements” (Nowell-Smith, 1991). Betydningen finnes ikke *i* objektene, men oppstår i *møtet* mellom elementene i filmen. Sekvensene skal derfor ikke følge på hverandre på en måte som gjør overgangene smidige på grensen til det umerkelige. I stedet skal elementer med emosjonell innvirkning (sjokk) ”kollidere” med hverandre og slik framprovosere en intensivert betydningsproduksjon hos mottakeren.

Eisensteins montasjeteori innebærer en forståelse for at helheten overgår summen av delene. Dette gjelder ikke bare forholdet mellom kunst og betydningsproduksjonen, men har ifølge Eisenstein en grunnleggende epistemologisk forklaring:



The picking out by montage of particular groups of material and their juxtaposition in deliberate combination is the foundation of every conscious, volitional attitude to reality (Eisenstein, 1991, s. 137-138).

Vi forholder oss til virkeligheten gjennom mentale betydningsskapende prosesser som består av sammenstillinger av bilder. Noen sammenstillinger produserer betydning automatisk, for eksempel: tilsynekomsten av en bom som går ned + plingelyd = nå kommer det snart et tog. Montasjeformen kan i denne sammenhengen sies å både reflektere og gjenskape måten vi skaper betydning på. Nye sammenstillinger kan følgelig utvide forståelseshorisonten, noe som *kan* sies å være et overordnet formål med kunst. Eisenstein forklarer i denne sammenhengen betydningsproduksjonen (*the signifying process*) med distinksjonen *depiction/image* (Eisenstein, 1991, s. 300). Begge ord betyr 'bilde' og forholder seg til hverandre omtrent som 'konkret' til 'abstrakt'. 'Depiction' kan forstås som en ansamling strukturerte tegn innenfor en viss størrelse, for eksempel et fotografi. Det billedlige, det vil si, det som gjør at bildet inneholder (potensiell) betydning som overskrider det rent sensoriske, bunner i at det er en ansamling metaforer. Betydningsproduksjonen foregår ved at mottakeren aktiviserer det metaforiske aspektet ved det konkrete bildet og omformer det til et mentalt. Det er dette mentale bildet Eisenstein kaller 'image'.

Montasjen som metode tar utgangspunkt i at betydningsproduksjon er et prosessuelt fenomen. Det konkrete bildet får betydning gjennom en tankeprosess som er assosiativ og generaliserende. Sagt på en annen måte: Betydningen oppstår i en prosess som leder fra persepsjon til tolkning. Med 'persepsjon' mener jeg selve det å motta inntrykk gjennom sanseapparatet. Eisenstein skiller i denne forbindelse mellom *immediate-* og *mediated reaction*: Mottakeren reagerer på kunstuttrykket først umiddelbart, deretter kontemplativt, i dialog med sin egen intertekst (Eisenstein, 1991, s. 35). I et videre perspektiv kan denne forbindelsen knyttes mellom en teksts motiv og tema. Motivene er ansamlinger av bilder, og det tematiske oppstår i de mentale bildene, altså i generaliseringer avledet fra motivene. Liksom det mentale bildet er et produkt av sammenstillinger av det konkrete bildets metaforer, kan det tematiske betydningsinnholdet forstås som et produkt av sammenstillinger av mentale bilder.

I 1938, etter å ha laget og undervist i film i 20 år, hevdet Eisenstein at det ensidige fokuset på innholdet i de enkelte sekvensene hadde ført filmen i en retning vekk fra montasjen og at dette var uheldig, fordi det essensielle ved film var nettopp montasjen. Selv ble han imidlertid kritisert for å fokusere for mye på nettopp montasjeteknikk, altså sammenstilling av sekvenser, og for lite på de enkelte sekvensenes plass i betydningsproduksjonen. Han tok delvis til seg kritikken; han hadde ikke fokusert nok på utvelgelsen av materialet som skulle sammenstilles. Løsningen ble fokus på det som *forbinder* sekvensene: "[N]o montage sequence exists in isolation but is in the nature of a *partial depiction* of the single overall theme which in equal degree pervades all the sequences" (Eisenstein, 1991, s. 299). Personlig synes jeg det er litt klamt å skrive 'tema' uten å tilføre endelsen '-tikk', men Eisenstein var tydeligvis fri for slik vegring: Sammenstillingen av *depictions* skal vekke et *image* av filmens *tema* i tilskueren. Den tematiske essensen overføres som følger:

[A] certain image hovers in front of the author's inward eye, an image which is an emotional embodiment of the theme of his work. He is then faced with the task of turning that image into two or three *partial depictions*, which in combination and juxtaposition will evoke in the mind and emotions of their perceiver *precisely* that initial generalized image which the author saw with his mind's eye (Eisenstein, 1991, s. 308, min kursivering).<sup>21</sup>

Dette kan virke som et noe romantisk syn på den tematiske overførbarheten fra produsent til mottaker. Jeg har ikke lyktes i å finne en skikkelig begrunnelse for denne påstanden. Kanskje Eisenstein, som både regissør og teoretiker, mente å ha erfart en slik overførbarhet. Han var på det rene med at den individuelle mottakeren produserer individuelle mentale bilder, men hadde altså likevel tiltro til at produsentens og mottakerens kreative prosesser var så like at de nødvendigvis måtte frambringe mentale bilder som hadde en felles betydningsessens.

I et essay om Eisenstein argumenterer sosiolog Arthur McCollough for at troen på overførbarhet må sees i relasjon til den historiske konteksten filmene og teorien ble til i. Gjennom sjokkeffekten skulle sammenstillingen av attraksjoner muliggjøre en direkte kommunikasjon mellom regissør og tilskuer. Denne ideen hadde klangbunn i den samtidige estetiske debatten, ikke minst i den historiske avantgarden, så vel som

---

<sup>21</sup> Eisenstein bruker *depictions* om både enkeltbilder eller -sekvenser, og mer strukturerende motiver, og *images* om mentale bilder så vel som den mer overordnede tematikken.

innen såkalt kritisk teori, spesielt hos Walter Benjamin (McCollough, 2004, s. 62).<sup>22</sup> Troen på overførbarhet var altså ikke spesielt eisensteinsk. Det kan legges til at Eisensteins filmer for det meste hadde tydelige politiske budskap og at de ble laget under og i etterkant av enorme samfunnsomveltninger. I utlegningen av attraksjonenes funksjon hevder han at det er sjokket som gjør det mulig for tilskueren å gripe det ideologiske aspektet ved det som presenteres (Eisenstein, 1988, s. 34). For Eisenstein var betydningen altså knyttet til visse forholdsvis konkrete ideer.

Når det gjelder *Søstrene Andrews...* og *Big 3...* vil det ikke enkelt la seg gjøre å argumentere for at en overordnet tematikk er jevnt fordelt i montasjenes ulike deler. En vesentlig forskjell mellom teaterforestillingene og Eisensteins filmer er at sekvensene (scenene) i forestillingene inneholder samlet tekst. En annen forskjell er at de tilhører forskjellige media. Mens lyden og bildet i filmen synkroniseres, utnytter *Big 3...* og *Søstrene Andrews...* det faktum at teatermediet inneholder ulike mediale kvaliteter: Kombinasjonen av fysisk tilstedeværelse, avspilling av lyd og projisering av bilder gjør det vanskelig å fastholde et overordnet mentalt bilde av forestillingen. I sum gjør dette at teaterforestillingene har en langt mer ustabil referent, noe som igjen gjør det problematisk å snakke om jevnt fordelt tematisk essens.

Likevel mener jeg det går an å argumentere for at *Big 3...* og *Søstrene Andrews...* inneholder tre *partial depictions* hver: Jeg vil hevde tematikken i førstnevnte dannes i møtet mellom kvinner (kjønn), underholdningsindustri og krig, og i sistnevnte mellom kjønn, populærkultur og lykke. I en mer uttømmende analyse av forestillingene tror jeg det ville være tjenlig å fokusere på hva som oppstår i disse møtene. Med utgangspunkt i både Eisenstein og Rozik vil det kanskje også la seg gjøre å argumentere for at motivene kommer til uttrykk ved at ulike bilder av følelser/sinnsstemninger klebes til skuespillernes kropp, for eksempel i *Søstre Andrews...* slik: det kvinnelige gjennom utmattelse, underholdningsindustrien gjennom glede og krigen gjennom frykt.

---

<sup>22</sup> Når det gjelder den historiske avantgarden, knyttes montasjeformen særlig til futuristenes montasjer og deres manifest om likestilling av elementene i teaterforestillingen (Leinslie, 2007, s. 24).

Og selv om det kan være lettere å finne fram til en tematisk essens i Eisensteins filmer enn i *Big 3...* og *Søstrene Andrews...*, mener jeg montasjeformen uansett reflekterer Eisensteins syn på betydning som noe som overgår summen av delene.

Montasjeformen krever tilskuerens investering av eget tankeinnhold. Betydningen finnes ikke i tingene, men oppstår gjennom sammenstillinger av motsetninger. Denne forståelsen har mye til felles med dekonstruksjonen, som ikke anser betydningen som et nærværende innhold, men noe som oppstår gjennom framtredeisen av forskjell i sporet. Ved å sammenstille motsetninger baserer montasjeteknikken seg på at betydningen produseres i tilknytning til nettopp forskjeller.

#### 4.4. Repetisjon

Når det gjelder montasjeformen i *Big 3...* og *Søstrene Andrews...* er det nødvendig å undersøke ikke bare hvordan de ulike tekstdelene sammenstilles og kolliderer med hverandre, men også hvordan og hvorfor de kolliderer med seg selv, gjennom repetisjon.<sup>23</sup> I *Big 3...* repeteres de to dominerende scenene band- og fitness-scenen.<sup>24</sup> Verbalteksten er lik i repetisjonene, ikke bare tekstlig sett, men også lydlig, fordi den avspilles fra lydbåndopptak. Men selv om teksten er identisk i repetisjonene, avbrytes dialogen og handlingen den strukturerer, av korte tablåer der skuespilleren som spiller henholdsvis **Grace** og **Ester**, står i "frys". Her kolliderer verbalteksten med (det ikoniske) bildet av en vakker kvinne.<sup>25</sup> I fitness-scenen kolliderer verbalteksten i tillegg med noen replikker (lydspor) fra filmen *The Hours*, og med Jacques Derridas stemme. I overgangen mellom de to siste repetisjonene av fitness-scenen vises et klipp fra åpningen i David Lynch-filmen *Mulholland Drive*: en frontkollisjon. Kollisjonen gjentas like etter, denne gangen kun med scenelys og lyd. Denne iscenesatte kollisjonen og den påfølgende dramatiske filmmusikken bringer for det første noe foruroligende inn i fitness-scenens tilsynelatende lykkelige, vakre og smidige fiksjonsunivers. For det andre gjør den oppmerksom på at denne scenen og forestillingen for øvrig består av kollisjoner, altså sammenstillinger.

---

<sup>23</sup> Også denne formen for montasje kan føres tilbake til den historiske avantgarden, nærmere bestemt den surrealistiske bevegelsen i Frankrike. Jean Cocteau bruker teknikken i *Orphée*, der en hel scene repeteres. Teksten ble skrevet i 1925 og oppført første gang i 1926.

<sup>24</sup> Også scene 6, som viser Superamas i New York, er dominerende når det gjelder antall minutter. Men for det første repeteres ikke denne scenen, og for det andre foregår den på lerretet. Jeg kommer tilbake til den i neste del.

<sup>25</sup> Denne kollisjonen mellom handling og kvinne kommer jeg tilbake til i neste del.

Når scenene i *Big 3*... repeteres, brytes den dramatiske forventningen til framdrift på handlingsplanet, en forventning som verbalteksten er med på å skape. Tilskueren forventer kontinuitet, at dialogen er med på å drive scenen framover i en eller annen retning, bare for å oppdage at forløpet ender der det startet. Det siste jeg som tilskuer forventer, er at det ikke skal skje noe eller altså at det samme skal skje igjen og igjen. Når verbalteksten repeteres, mister den langt på vei evnen til å produsere representasjon. Hans-Thies Lehmann beskriver denne effekten slik:

The rupture between being and meaning has a shock-like effect: something is exposed with the urgency of suggested meaning – but then fails to make the expected meaning recognizable (Lehmann, 2007, s. 146).

I det dramatiske teatret er verbaltekstens bidrag til betydningsproduksjonen knyttet til framstillingen av suksessiv handling; verbalteksten inneholder en struktur som produserer en utvikling innen et gitt tidsrom. Når teksten repeteres, stopper denne utviklingen, med det resultat at verbalteksten ikke lenger danner grunnlag for handling. Dette kan punktere tilskuerens produksjon av fiksjonsunivers (fiksjonell handling), noe som igjen kan skape en sjokkeffekt. Videre bidrar repetisjonen sammen med mimingen til å tydeliggjøre konflikten mellom språkbæreren og språket, og slik gi oppmerksomhet til hver av dem som forskjellige elementer. Det er ikke lett å identifisere seg med karakterer og oppleve innlevelse i deres skjebner når de sier/gjør *nøyaktig* det samme gang etter gang.

I *Søstrene Andrews*... repeteres verbalteksten én gang, i scene 2. Mens overgangene mellom sekvensene i *Big 3*... markeres tydelig med *black outs*, repeteres teksten her på en nærmest umerkelig måte. I overgangen mellom tekstdelen og repetisjonen av den blir replikkene imidlertid stokket litt om på, med det resultat at jeg da jeg så forestillingen var usikker på hvorvidt enkelte replikker eller hele sekvensen ble repetert. Denne scenen skiller seg fra fitness- og band-scenen ved at replikkene ikke danner dialog; verbalteksten ytres vekselvis av tre språkbærere, men er ikke uttrykk for talehandlinger dem imellom. De henvender seg heller ikke til publikum, kun til hvert sitt speilbilde. Dessuten har verbalteksten i denne scenen ikke noen immanent

sammenheng.<sup>26</sup> Da jeg omsider forsto at sekvensen ble repetert, skapte dette følgelig ikke et brudd med en dramatisk forventning, fordi verbalteksten altså ikke hadde skapt noen slik. Det at verbalteksten ikke så ut til å ha noen adressat verken på den fiksjonelle eller teatrale akse, i tillegg til mangelen på narrativ eller annen type sammenheng, opplevde jeg som utmattende. Heller enn dramatisk forventning, satt jeg med et håp om forandring, som vel kan kalles en dramatisk forventning på et mer overordnet nivå, og dette håpet sluknet da jeg innså at sekvensen ble repetert.

Repetisjonen er en form for montasje Eisenstein ikke belemret seg med. Han var primært opptatt av å montere sammen elementer som kunne oppfattes som opposisjoner. Det er tydelig at Eisensteins mål med filmen er å skape en viss underliggjøringsseffekt i den forstand at han vil oppnå en forlengelse av persepsjonsprosessen hos tilskueren. Sammenstillingene vi danner i det daglige, skjer uten at det krever nevneverdig innsats fra vår side. Montasjeformen derimot, fordrer mer aktiv deltakelse av tilskueren for at en viss betydningssammenheng skal oppstå. Dette synet på kunst som desautomatiserende, kontra det å tenke i bilder, ble kanskje først og tydeligst formulert av en annen russer, Viktor Sjklovkij (1991), i artikkelen ”Kunsten som grep” fra 1917. Filmens grep i Eisensteins perspektiv er å lage overraskende sammenstillinger av hendelser og fenomener (*attractions*), og dette skal kunne aktivisere mottakeren på en slik måte at hun produserer betydningssammenhenger. Ifølge Eisenstein er det attraksjonenes emosjonelle sjokkeffekt som gjør det mulig for tilskueren å gripe betydningsinnholdet i det som presenteres (Eisenstein, 1988, s. 34). Men når det samme elementet repeteres, kan det umulig gi den samme sjokkerende effekten. Det er ikke åpenbart at det å montere to (mer eller mindre) identiske enheter etter hverandre skal kunne produsere nye mentale bilder hos tilskueren. Her er det en forskjell i Eisensteins og Lehmanns syn på sjokkeffekten: Lehmann knytter den til det at de ulike elementene ikke inngår i en helhetlig og representerende form. I hans perspektiv er ikke sjokket en emosjonell mulighetsbetingelse for betydningsproduksjon, men kommer derimot som et resultat av at betydningen *uteblir*.

---

<sup>26</sup> Mens de andre tekstdelene i forestillingen er hentet direkte fra andre tekster, er teksten i scene 2 montert sammen av enkeltsetninger fra biografien om søstrene Andrews (Nimmo, 2004). I biografien er disse setningene sitater fra diverse intervjuer med søstrene.

Som Tilskuer kan jeg retrospektivt observere to følger av repetisjonen: Først en sjokkeffekt i Lehmanns forstand. Denne kommer som en følge av betydningstomrommet som oppstår når sekvensen repeteres. Jeg spør meg om dette virkelig er nøyaktig det samme som nettopp hendte? Derneft opplever jeg en distanse til det som foregår på scenen – jeg har jo sett det før. Distansen setter meg i et mer vurderende forhold til forestillingen. Når sekvensen repeteres, slutter jeg langt på vei å følge med på handlingen; i stedet får de enkelte elementene, ikke minst verbalteksten, mer oppmerksomhet. Særlig når det gjaldt scene 2 i *Søstre Andrews...*, som var spesielt statisk (uten tydelig interaksjon både når det gjelder den fiksjonelle og den teatrale aksene), og fitness-scenen i *Big 3...*, som ble repetert fem ganger, tok jeg meg selv i å miste konsentrasjonen om det som foregikk på scenen. Dette førte igjen til økt dialog med min egen intertekst: Jeg begynte å tenke på andre ting, men tankene kommer jo fra et sted, og var altså på en eller annen måte knyttet til innholdet i forestillingene. Deretter gjorde små variasjoner i tekst og framførelse når det gjaldt *Søstre Andrews...*, og avbrytelser (tablåer) når det gjaldt *Big 3...*, at jeg ble mer oppmerksom på forestillingen igjen.

Også repetisjonen er en slags kollisjon, men det er ikke lett for en tilskuer, heller ikke for en med stor T, å produsere en betydningssammenheng mellom et element og det samme (?) elementet når det repeteres. Sammenliknet med en mer tradisjonell dramatisk teaterforestilling blir tilskueren invitert til å lete etter betydningsfulle sammenhenger andre steder enn i framstillingen av enhetlig, suksessiv handling: Mellom ulike simultane elementer (for eksempel verbaltekst og digitalt bilde), mellom ulike verbaltekster og ikke minst i dialog mellom forestillingen og egen intertekst. I etterkant kan repetisjonen fungere som en refleksjon av tomheten i den dagligdagse, overflatiske persepsjonen, ikke minst konsumeringen av tv-serier som "Sex and the city". I tillegg fordrer denne vanskeliggjorte montasjeformen en mer omfattende sammenstilling av bilder hos mottakeren, noe som kan sees i sammenheng med endringen i persepsjonen hos mediesamfunnets menneske.

#### **4.5. Sampling**

I forrige del argumenterte jeg for at montasjeformen og samplingen gjør det vanskelig å karakterisere språkbærerens talehandlinger. Men problemet knyttet til forholdet

mellom utsigelse og subjekt kan formuleres på en mer grunnleggende måte: Hva er forskjellen mellom en fiksjonell og en reel talehandling? Litteraturteoretiker James Loxley gir en historisk redegjørelse for behandlingen av dette problemet i forbindelse med sin gjennomgang av performativitetsbegrepet i boka *Performativity* (2007).

J.L. Austin hadde konsentrert seg om dagligspråk. Hensikten var å utforske skillet mellom utsagn som har en ikke-språklig kraft, og utsagn som ikke har det. Poetisk språkbruk faller utenfor Austins teori. Kunstspråk anvendes ikke, i hvert fall svært sjelden, i den hensikt å utføre konkrete handlinger. Dette har å gjøre med at leseren/tilskueren og menneskene som framstilles i en litterær tekst, ikke forholder seg til samme kontekst og konvensjoner. Litterære tekster vil i regelen inneholde et eller flere eksplisitte eller implisitte *jeg*. De aller fleste dikt har et lyrisk *jeg*, prosatekster har en forteller og dramateksten karakterer. Tekstens *jeg* står på sett og vis mellom produsenten (forfatteren, dramatiker, regissøren) og mottakeren (leseren, tilskueren). Jeg-ene bidrar til det selvrefleksive og dermed flertydige ved tekstene fordi de ytrer seg i forhold til en kontekst som teksten selv produserer. I en liten bemerkning om skuespillerens tale skriver Austin: "Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways parasitic upon its normal use ..." (Austin, 1975, s. 22). Det som skiller en skuespillers ytring fra en reell i Austins perspektiv, er at skuespilleren snakker *som om* hun refererte til, og ønsket å endre noe i, virkelighetens verden.

I sin videreutvikling av Austins talehandlingsteori overtok filosof John Searle denne forståelsen for fiksjon som ikke-seriøs og parasittisk. Searle beskriver fiksjonelle performativer med termen *pretence* – det å late som. På denne måten forsøker han å lage et skille med utgangspunkt i talerens *intensjon*:

There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction. What makes it a work of fiction is, so to speak, the illocutionary stance that the author takes toward it, and that stance is a matter of the complex illocutionary intentions that the author has when he writes or otherwise composes it (Searle, sitert i Loxley, 2007, s. 67-68).

Skillet mellom den fiksjonelle og reelle ytringen har altså å gjøre med om utsagnets produsent *virkelig* mener det eller ikke. Denne forståelsen korresponderer med Roziks teori. Ifølge Rozik blir den performative ytringen effektiv fordi den refererer til



fiksjonsuniverset. Skuespilleren ytrer seg, ikke ut fra intensjonen om å forandre noe i virkelighetens verden, men derimot å beskrive et fiksjonsunivers for tilskuerne.

Det å karakterisere fiksjonell språkbruk som parasittisk på den reelle, medfører altså et skille mellom oppriktig og foregitt intensjon. Så enkelt er det imidlertid ikke. Som Loxley påpeker, er det enkelt å finne eksempler på utsagn som er reelle men like fullt inneholder fiksjon, og omvendt (Loxley, 2007, s. 69). Dette tilsier at intensjonen ikke utgjør et tilstrekkelig grunnlag for å forklare forskjellen mellom reelle og fiksjonelle performativer. Litteraturteoretiker Stanley Fish kritiserer Searle for å konstruere denne distinksjonen. Fish mener det ikke lar seg gjøre å skille reelle fra fiksjonelle ytringer ved å si at førstnevnte referer til virkelighetens verden og sistnevnte bare later som. Grunnen til dette er at den virkelighetens verden vi kjenner, er blitt og fortsatt blir til gjennom språklige konvensjoner. Når vi taler, refererer vi til disse konvensjonene, ikke til en selvidentisk og altså statisk verden. Ifølge Fish innebærer dette at de fiksjonelle og reelle performativene har noe grunnleggende *kreativt* til felles (Loxley, 2007, s. 70). Med støtte i Fish' kritikk mener jeg *Søstre Andrews* og *Big 3...* reflekterer en forståelse for at fiksjonen er en reell del av vår kultur. Gjennom utstrakt bruk av samlet fiksjonsmateriale sier de noe om hvordan fiksjon former virkeligheten.

Austins og Searles beskrivelser av de fiksjonelle performativene som parasittiske vil si at de kopierer eller siterer språkbruk fra virkelighetens verden. I essayet "Signature event context" (1988) kritiserer Derrida dette skillet:

Isn't it true that what Austin excludes as anomaly, exception, 'non-serious', *citation* ... is the determined modification of a general citationality ... without which there would not be a 'successful' performative? (Derrida, sitert i Loxley, 2007, s. 74).<sup>27</sup>

Alle språklige ytringer kan repeteres. Det er denne kvaliteten som gjør dem forståelige. Mens kritikken til Stanley Fish handler om at all språkbruk refererer til en verden som er skapt av nettopp språklige konvensjoner, det være seg et fiksjonsunivers eller virkelighetens verden, argumenterer Derrida for at alle ytringer er sitater av andre ytringer. Dette er dypest sett en kritikk av skillet mellom original

---

<sup>27</sup> Termen 'successfull' samsvarer med det jeg i del 2 har betegnet som 'passende og hensiktsmessig' når det gjelder forbindelsen mellom performativer og konvensjoner.

og kopi, og i forlengelsen av dét, fonosentrismen, en del av den ovenfor nevnte nærværsmetafysikken: Troen på mening som noe udelt og nærværende i talerens sinn har ifølge Derrida ført til en prioritering av det talte foran det skrevne språket, på grunn av troen på at førstnevnte befinner seg nærmere subjektets (talerens) bevissthet. I essayet bruker Derrida begrepet *iterability*, som vil si at noe kan repeteres. Språkets – tegnets, ytringens – *iterability* tilsier at en ikke kan skille mellom seriøse og useriøse performativer basert på intensjon og hvorvidt utsagnet er originalt eller ”bare” en kopi.

Det at den språklige enheten er grunnleggende repeterbar, betyr at den ikke hører til i noen opprinnelig kontekst, og samtidig at den kan siteres i stadig nye kontekster. Dette innebærer at den inneholder noe av betydningen den tidligere ble tillagt i andre kontekster. På uttrykkssiden er den lik fra kontekst til kontekst, men innholdet endres, og enheten blir derfor forskjellig fra seg selv. Konsekvensen av denne forståelsen er et endret syn på forholdet mellom mening og nærvær:

This notion of iterability then, allows Derrida to query the picture of communication as involving the presence of a unified meaning to a speaker and a hearer. It permits him to argue that interruptions to presence ... are not an external limit to presence or communication but ... already on their inside (Loxley, 2007, s. 79).

Gjentakbarheten tilsier at utsagnet ikke er fullstendig avhengig av den som ytrer. Det nærværende medfører et nødvendig fravær. Konsekvensen av dette er at en ikke kan skille mellom reelle og fiksjonelle (seriøse og useriøse) performativer basert på intensjon og distinksjonen original/kopi. All språkbruk er parasittisk. Dette medfører følgende paradoks: Gjentakbarheten er på den ene siden det som gjør det mulig å kommunisere via tegn og slik utføre talehandlinger, ved at utsagnet står i et passende og hensiktsmessig forhold til konteksten. På den andre siden er det nettopp gjentakbarheten som gjør at utsagnet aldri kan bli helt passende og hensiktsmessig, fordi det ikke er selvidentisk (Loxley, 2007, s. 85). Derrida hevdet imidlertid aldri at det ikke var noen forskjell mellom skuespillerens replikk og for eksempel en domsavsigelse, altså mellom en fiksjonell og en reell talehandling. Konsekvensen av Derridas dekonstruksjon av talehandlingsteorien er at det *substansielle* skillet mellom det å ”virkelig mene” noe og å sitere en annen, er uholdbart.

Med utgangspunkt i Derridas beskrivelse av gjentakbarhet er det nødvendig å trekke et skille mellom Eisensteins filmer og denne oppgavens eksempelmateriale. Opprinnelsen til Eisensteins filmer kan langt på vei sies å ha befunnet seg i hodet hans, mens tekstmaterialet til forestillingene forelå forut for produksjonene, som/i en rekke publikasjoner. Denne forskjellen er altså både tekstlig og innholdsmessig. Hver og en av dem som ser Eisensteins filmer, vil danne seg sine egne mentale bilder (om enn den tematiske essensen i dem skulle være felles). Eisenstein sammenlikner den individuelle betydningsproduksjonen med det å framkalle i minnet: tankeinnholdet oppstår i korrespondanse med mentale bilder som allerede foreligger (Eisenstein 1991, s. 301-302).<sup>28</sup> Ikke ulikt for teaterforestillingenes publikum. Forskjellen er at de ulike teaterpublikummerne ikke har den samme tilgangen til materialet: Om de gjenkjenner verbalteksten i scenen eller ikke, er styrende for hvilke mentale bilder forestillingen vekker. Samplingen kan i denne sammenhengen sees som en konsekvens av at det unge vestlige menneskets liv flommer over av populærkulturelle tekster, samtidig som det at skuespillerne mimer, gir uttrykk for en vegring mot å være etterplaprerer: Mimingen gir fokus til motsetningen mellom å tale som seg selv og sitere en annen. Med andre ord: Samplingen er ikke ganske enkelt en form for kopiering. Skuespillerne er ikke bare medium for teksten, men bruker den aktivt for å uttrykke noe (annet).

Jeg mener Eisensteins teori fortsatt er anvendelig når det gjelder forbindelsen mellom montasjeform og betydningsproduksjon. I forhold til sampling er den imidlertid utilstrekkelig. Eli Rozik nevner på sin side verken montasje eller sampling i sin bok om betydningsproduksjon i teatret. Kun to sider vies intertekstualitet, og her er det forbindelsen mellom den skrevne teksten og iscenesettelsen han konsentrerer seg om: "Knowledge of the source play-text is a precondition for any intertextual relationship" (Rozik, 2007, s. 101). Rozik mener det er tjenlig både med analyse av dramatekster og av det intertekstuelle forholdet mellom forestillingen og det språklige materialet, eventuelt også tidligere oppføringer. Men når det gjelder verbaltekst begrenser han seg altså til dramatikerens tekst. Som nevnt i forrige del mener jeg Roziks utlegning av avbøyningen av referanse blir utilstrekkelig for å forklare betydningsproduksjonen i teatret når det gjelder *Big 3<sup>rd</sup> episode – Happy/End* og *Søstre Andrews*

---

<sup>28</sup> Det er for øvrig denne evnen hos tilskueren som gjør det mulig å skape illusjonen av bilder i bevegelse.

*presenterer: Faen, verden brenner.* Årsaken til dette er at verbaltekstene er laget med sampling og montasje som metode. De kan derfor ikke ganske enkelt analyseres i relasjon til et fiksjonsunivers. I tråd med dette og Derridas kritikk av talehandlingsteorien kan replikkene heller ikke relateres utelukkende til en karakters intensjon. Verbalteksten må forstås i forhold til kontekstene den opptrer og har opptrådt i, og ikke minst i møtene mellom disse tekstene og kontekstene.

## 5. Intermedialitet

### 5.1. Innledning

Dekonstruksjonen av den dramatiske formen materialiserer seg i det Lehmann beskriver som en *multiform*, som vil si at teaterforestillingens elementer ikke inngår i en syntese (Lehmann, 2007, s. 22). I *Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner* og *Big 3<sup>rd</sup> Episode – Happy/End* er det særlig det multimediale som gir preg av dette: kroppene, lyden på lydbåndet, videosekvensene på lerret og monitor, projisering av tekst – forestillingene består av *ulike* former.

I denne delen skal jeg gjøre rede for hvordan det intermediale aspektet ved teaterforestillingen kan sies å henge nøye sammen med tilskuerens persepsjon. Deretter skal jeg med bakgrunn i dette og utgangspunkt i eksempelmaterialet diskutere tematisering av tilskuerens blikk. Til slutt vil jeg problematisere forholdet mellom intermedialitet og verbaltekst.

### 5.2. Persepsjon

Den historiske avantgarden i første halvdel av det tjuende århundre øvet enorm innflytelse på utviklingen av kunstartene. Stikkord for formale endringer innen teaterkunsten fra og med den historiske avantgarden er: likestilling av de sceniske elementene; nedvurdering av tekstens betydning for forestillingen; oppløsning av enheten i tid, rom og handling; økt fokus på forholdet mellom scene og sal; multimedialitet, for eksempel projisering av levende bilder (Leinslie, 2007, s. 23-24). De nye teaterformene ble til i forbindelse med utforskningen av hva det rent teatrale besto i. Denne re-teatraliseringen kan sees på bakgrunn av konkurransen fra filmmediet. Teatret måtte dyrke sin egenart for å kunne hevde seg. Kimen til dekonstruksjonen av den enhetlige og hierarkiske teaterformen finnes altså her, ikke minst i forbindelse med oppkomsten av montasjeformen. Men ifølge Hans-Thies Lehmann er dette bare delvis riktig. Også han kaller det avantgardistiske teatret revolusjonerende, men mener likevel at det i det store og hele fortsatt var tekstbasert mimetisk framstilling av handling. I Lehmanns perspektiv er det først i mediasamfunnet det postdramatiske som generell tendens blir tydelig.

Mediesamfunnets multiplisering av perspektiver kan gjøre at vi erfarer mer forskjellig enn før. Men ifølge Lehmann er endringen i *måten* vi erfarer på, selve persepsjonen, felles:

Simultaneous and multi-perspectival modes of perception replace linear and successive ones. A more superficial and, at the same time, more encompassing sensibility takes the place of the more centralized and deeper one (Lehmann, 2007, s. 11).

I mediesamfunnet blir vi konfrontert med stadig nye, ofte simultane perspektiver. IT og massemedia åpner opp for flere blikk på verden. Klisjeen om at ”vi bombarderes av inntrykk hver eneste dag” sier noe om utbredelsen til denne forståelsen av samtida og erfaringen av å leve i den. Det at vi mottar informasjon fra og opererer innenfor ulike kontekster simultant, bidrar til at vi oppfatter på en mer overflatisk og samtidig mer omfattende måte; vi må selv knytte de mange inntrykkene sammen, fordi det er så mange av dem og fordi verden oppleves som uensartet. Vi behøver sammenhenger for å forstå, og hvis sammenhengene ikke åpenbarer seg direkte, må vi selv bidra til å skape dem:

Perception always already functions *dialogically*, in such a way that the senses *respond* to the offers and the demands of the environment, but at the same time also show a disposition first to construct the manifold into a texture of perception, i.e. to constitute a unity (Lehmann, 2007, s. 85).

Det postdramatiske teatret både fordrer og baserer seg på endringen i persepsjonen. Forestillingens elementer underbygger ikke og gir dermed ikke betydning til en totalitet som allerede finnes i teksten. I stedet opptrer elementene mer selvstendig og i friere forhold til hverandre, med den ønskete virkningen at publikummeren i større grad må finne sammenhenger på egenhånd.

For å diskutere forholdet mellom medieutviklingen og persepsjonen er det nødvendig først å definere ’medium’. Ordbok-definisjonen lyder: ”middel som noe blir spredt igjennom” (”medium”, 2005). En litt smalere definisjon er ”informasjonskanal” (”medium”, 1996). I et essay i antologien *Intermediality in theatre and performance* bruker teaterforsker Peter M. Boenisch en annen definisjon: ”agency”. En agent er en som handler. Denne definisjonen tilsier følgende at et medium er mer enn et nøytralt verktøy i formidlingsprosessen: ”[Media] essentially shape what can be thought, said and stated at all times” (Boenisch, 2006, s. 105). Mediet er en uløselig del av

meddelelsen. En følge av denne forståelsen er at nye medier ikke bare medfører nye typer meddelelser, men endrer hele vår måte å oppfatte virkeligheten på. De former og endrer menneskets persepsjon.

Boenisch mener det store skillet mellom den nye og gamle medievirkeligheten går ved utviklingen av mikrochipteknologi:

[D]igital information processing undermines any clear-cut specification of sign-systems, genres and media. ... In this context, concepts such as *the cinematic* or *the theatrical* no longer make sense, because today all kinds of codes, data and functions are all collected up into bits, bytes and little silver disks (Boenisch, 2006, s. 104).

Mediene forenes i mikrochipteknologien. I sin utlegning av mediebegrepet støtter Boenisch seg til medieteoretikerne Jay Bolter og Richard Grusin og deres bok *Remediation* (1999). Med utgangspunkt i termen som utgjør boka tittel, argumenterer Bolter og Grusin for at alle nye medier i stor grad består av forbedrete/fornyete versjoner av teknologi brukt i eldre media. Når det gjelder datamaskinen, kan denne blant annet kalles en forbedret skrivemaskin. Jeg skriver *blant annet*, for i arbeidet med denne oppgaven har jeg brukt datamaskinen min til å skrive, lytte til musikk, se dvd-opptak, *stream* videoer, lese bøker og artikler og finne informasjon gjennom diverse søkemotorer. I datamaskinen blir bilder og tekster til filer som kan dupliseres og flyttes i det uendelige, uavhengig av hvorvidt de hadde sin opprinnelse i et annet medium eller ikke. Mikrochipteknologien er en videreutvikling av den mekaniske reproduksjonen beskrevet av filosof og litteraturkritiker Walter Benjamin i essayet ”Kunstverket i reproduksjonsalderen” (2008). Skrivemaskinen mekaniserte og anonymiserte skriften. Klemens Gruber, professor med intermedialitet som forskningsområde, skriver i sitt bidrag til den ovenfor nevnte antologien at maskinskriften frigjorde bokstavene fra konteksten (Gruber, 2006, s. 184).<sup>29</sup> Slik absorberte skrivemaskinen skriftens spor av opprinnelse, ikke ulikt hvordan det originale ved for eksempel en tegning, når den skannes og lagres på datamaskinen, går tapt i reproduksjonsprosessen.

Også i teatret skjer det en slik *remediering*. Men i motsetning til i datamaskinen beholder de ulike elementene sin egne mediale spesifisitet i teatret (Boenisch, 2006, s.

---

<sup>29</sup> Se også Kittler, 2003.

113). Teatret er ifølge Boenisch et transparent medium i den forstand at det alltid har remediert, i den vestlige tradisjonen særlig den dramatiske teksten. Intermedialitet er altså ikke en ny teknikk enkelte teatermakere tar i bruk, men et grunnleggende vesenstrekk ved teaterkunsten. I motsetning til skriftspråket, som både er et medium og en homogen tegnstruktur, kjennetegnes teatermediet ved å være et møtested for både tegnstrukturer og media: "Theatre turns into a new medium whenever new media technologies become dominant" (Boenisch, 2006, s. 111). På denne måten endrer teatret seg i takt med medievirkeligheten. Dagens ubegrensede tilgang på informasjonskanaler endrer min måte å oppfatte virkeligheten på, og ifølge Boenisch reflekterer teatret denne endringen i persepsjonen:

Consequently, if there is any specific *theatricality*, it is not to be found in theatre's exclusive values and aesthetic qualities – but in its very impact on and over the perception of its observers. ... Theatre itself is a media technology that utilizes, at its very heart, other media to transmit and store, while it highlights, at the same time, the process of processing information. (Boenisch, 2006, s. 113).

Boenisch mener teatret i seg selv er et medium, fordi det oppfyller alle mediers tre grunnleggende prosesser: det prosesserer, lagrer og sender. Men i tillegg reflekterer det altså selve det prosessuelle ved prosesseringen. Den mediale kvaliteten avgjør hvilken del av tilskuerens sanseapparat som aktiveres. Dette spiller en viktig rolle i betydningsproduksjonen. Teatret tematiserer hvordan media *former* betydningsinnhold. Med andre ord: Ved å beholde det originale ved ulike media og reflektere dem mot hverandre i teaterforestillingens intermediale spill, blir selve den mediale produksjonen av informasjon eksponert.

Det intermediale ved en teaterforestilling behøver imidlertid ikke nødvendigvis bestå i at teknologi fra andre media tas i bruk; det kan være tilstrekkelig at estetikk fra et annet medium har virket inspirerende på iscenesettelsen. Dette gjelder for eksempel fitness-scenen i *Big 3...* og dens allusjon til tv-serien "Sex and the city". I utgangspunktet gir scenen inntrykk av å være en konvensjonell framstilling av mellommenneskelig handling. Men verbalteksten gir altså assosiasjoner til tv-serie. Det at scenen repeteres igjen og igjen, forsterker dette inntrykket. For det er ikke bare lydsporet som er identisk i hver repetisjon; også skuespillernes bevegelser virker fullstendig identiske fra gang til gang. Dette gir inntrykk av at det som foregår på scenen, ikke skjer der og da, men er innspilt på forhånd.



Men det intermediale spillet kan også foregå *mellom* det estetiske og teknologiske. Et eksempel på dette er scene 12 i *Søstre Andrews...*, der **Maria** framfører **General Kurts** monolog fra filmen *Apocalypse now!*. Dette er altså ikke et filmklipp. Men **Maria** sitter med ryggen til publikum og filmer seg selv mens hun snakker, og bildene overføres *live* til en monitor. På denne måten beholder forestillingen noe av den estetisk-mediale kvaliteten til monologen i filmen. Dette grepet mener jeg understreker den tette forbindelsen mellom det intermediale og intertekstuelle: Det at noe av den mediale kvaliteten (de ”levende” bildene) fra *Apocalypse now!* beholdes i iscenesettelsen, understreker at betydningsproduksjonen foregår i den intertekstuelle *forbindelsen* mellom teaterforestilling og film. Det handler altså ikke bare om et møte mellom tekster, men også medier.

Boenisch mener det er nødvendig med en fornyet teoretisk tilnærming til teater for å kunne gjøre det enklere å analysere teaterforestillinger i den nye medievirkeligheten (Boenisch, 2006, s. 104). Når han i sitt essay knytter det prosessuelle ved teatret til dets intermedialitet, er han snar med å minne om at tilskueren utgjør en fundamental del av denne prosessen. Fellestrekket ved alle mediale produksjoner av verdener, fiksjonelle eller reelle, er det Boenisch kaller *an aesthetic act*, avledet av det greske ordet *aisthestai*, som betyr sansning, forstått passivt som mottakelse.<sup>30</sup> Han mener mottakers betydningsproduksjon må forstås i forhold til det sanselige:

We need to accept that *mediation is an act, a performance*, where both medium and spectator create meaningful spatial realities and invoke a sensorial, phenomenological experience, which adds to the semiotic reality, yet at the same time has the potential to irritate and disrupt (Boenisch, 2006, s. 110).

Det sanselige er både en essensiell del av betydningsdannelsen, og en potensiell trussel mot den, jamfør Lehmanns beskrivelse av estetisk frykt (sjokk) som resultat av det fysisk-visuelle nærværet. Fokuset på det sanselige skiller Boenisch fra Eli Rozik, som mener den fenomenologiske tilnærmingen til teater ikke har tilført teorien noe vesentlig. Roziks teori dreier seg om å finne visse stabiliserende prinsipper for

---

<sup>30</sup> Ordet ’estetikk’ kan i denne sammenhengen føres tilbake til filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten, som også regnes som grunnlegger av disiplinen. I *Aesthetica* (1750) skriver han: ”Den sanselige erkjennelse er som betegnelsen tilsier, helheten av forestillinger under terskelen til den strengt logiske differensiering” (Baumgarten, 2008, s. 14). En annen tysk filosof, Gernot Böhme, minner i boka *Aisthetik* (2001) om at Baumgartens utgangspunkt var å lage en filosofisk disiplin som dreiet seg om sanselig erkjennelse, og at dette kan sees som et supplement til den logosentriske epistemologien (rasjonalismen).

generering av betydning gjennom produksjon av fiksjonsunivers, og fokuserer ikke på at det rent sanselige i denne sammenhengen kan virke som avbrytelser.

### 5.3. Blikket

Peter M. Boenisch mener teatrets intermedialitet gir det et særegent potensial når det gjelder å tematisere *blikket*.<sup>31</sup> "[T]heatre ... is a prime space to observe, and thus provides a unique focal point of investigating any process of seeing and being seen" (Boenisch, 2006, s. 110). I *Big 3...* er tematiseringen av blikket særlig tydelig i forholdet mellom montasjeformen og det intermediale: omtrent annenhver scene foregår på teaterscenen og lerretet. Tilskuerens blikk skifter vekselvis mellom det fysisk-ikoniske og det digitale bildet. Et helt konkret og talende eksempel er overgangen mellom scene 11, som er den tredje repetisjonen av fitness-scenen, og scene 12:

**Ester:** ... I need some sugar.

**Grace:** Sugar? Honey, sugar's a killer! You know what sugar does to your butt.

**Ester:** What's wrong with my butt?

(**Ester løfter på kjolen og blottes rompa.**)

**Grace:** By the way, Ester, I was arguing with Eliot yesterday... Do you think stripping is sexy?

**Ester:** God, yes!

...

#### **Scene 12**

(På lerretet: To menn, **Fritz** og **James**, sitter i en sal og ser på et strippeshow. Lerretet er halvveis vendt mot kvinnene på scenen, som fortsetter å interagere, lydløst og halvnakne. [Mennene] sukker og stønner, samtidig som **Grace** kjenner på **Junes** bryster.)

...

**James:** ... Look, a point I've noticed, scientifically, is that stripping is not sexy.

**Fritz:** No, not in the slightest.

**James:** I can speak with a certain authority on this because I've seen this show a hundred times.

**Fritz:** You've seen this show a hundred times?

**James:** Mm.

To ganger i løpet av forestillingen stiller **Grace** følgende spørsmål: "Do you think stripping is sexy?" Den tredje gangen spørsmålet blir stilt, er det av **James** i det ovenfor nevnte filmklippet. Perspektivet avslører imidlertid ikke hva **Fritz** og **James** ser på. I ettertid har jeg imidlertid sett filmen klippet er hentet fra *What's new pyssycat?* (1965, skrevet av Woody Allen), og er temmelig sikker på at det dreier seg

---

<sup>31</sup> Jeg bruker her 'blikket' både som metafor for forbindelsen mellom persepsjon og perspektiv, og om det konkrete blikket.

om nettopp et strippeshow. Jeg satt altså og så på (den filmatiske framstillingen av) to menn som sitter og ser på et strippeshow.

I essayet "Visual pleasure and narrative cinema" viser Laura Mulvey (1998), professor i film- og mediestudier, hvordan det mannlige blikket er konstituerende for *mainstream*-filmen på en dobbel måte: Tilskueren identifiserer seg med den mannlige helten og begjærer den vakre kvinnen. Mulvey hevder det mannlige blikket er spesielt tydelig i film på grunn av mulighetene for endringer i perspektiv: "Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself" (Mulvey, 1998, s. 274). Dette blir ekstra tydelig når kvinnen i filmen tar av seg klærne: Tilskuerens og heltens blikk forenes.

Stripping er den tydeligste formen for visuell tilfredsstillelse gjennom blikket. Et strippeshow handler kun om dette ene: Kvinnen kler av seg mens hun blir sett på av mannen. Men i Mulveys perspektiv dreier det seg om mer enn tilfredsstillelse. Hun trekker veksler på psykoanalytisk teori og hevder den filmatiske erotiseringen av kvinnen har sin årsak i frykt for kastrasjon. Mannen kontrollerer kvinnen gjennom blikket. I den forbindelse må det nevnes at helten i *What's new pussycat?*, **James**, "lider" av enorm tiltrekning på kvinner kombinert med vansker med å motstå effektene av denne tiltrekningen, og oppsøker en psykoterapeut for å få orden på kjærlighetslivet. Terapeuten, **Fritz**, er imidlertid mest opptatt av sitt eget begjær, og har fulgt etter **James** til striptease-teatret **James** etter eget sigende besøker for hundrede gang, for å tilfredsstille blikket og kanskje også flykte fra sin forlovede som akter å drepe ham hvis han ikke skjerper seg... Filmen er utvilsomt en sexfiksert forviklingskomedie, men likevel ikke *mainstream* i Mulveys forstand – den har da et metaperspektiv.

Metaperspektivet tydeliggjøres ved at nettopp perspektivet ikke inkluderer objektet for mennenes begjærende blikk. I teaterforestillingen var imidlertid lerretet plassert på en måte som fikk det til å se ut som blikkene deres var rettet mot de halvnakne skuespillerne på scenen, mens mennene i nytelse utstøtte små sukk og stønn. Det var altså denne implementeringen av filmmediet som gjorde meg oppmerksom på mitt eget blikk. Både når jeg ser film og teater, "glemmer" jeg ofte mitt eget perspektiv; jeg legger ikke merke til annet enn framstillingen – ikke gardinene på sidene av

kinolerretet, ikke lyskasterne i taket over teaterscenen og altså heller ikke mitt eget blikk på det som utspiller seg. I denne scenen ble jeg imidlertid tvunget til å velge perspektiv, og samtidig invitert til å følge mennenes blikk på kvinnene.

Blikket mitt favoriserte i utgangspunktet mennene på lerretet. Det digitale bildet har en tendens til å stjele oppmerksomheten.<sup>32</sup> Dessuten skiftet lyden fra fitness-scenens dialog til filmens lydspor. Deretter fulgte mitt blikk mennenes blikk på kvinnene på scenen. Slik ble metaperspektivet uomgjengelig nærværende. Det er altså gjennom sampling og intermedial vertikal montasje at Superamas iscenesetter populærkulturens blikk på kvinnen. Den intermediale teknikken gjør det i denne sammenhengen mulig å skape et simultant multi-perspektiv. På denne måten tematiserer teaterforestillingen blikket – både det som kommer utenfra og det som kommer innenfra, både tilskuerens (mitt) konkrete blikk og det kulturelle blikket.

Filmens kvinne er altså et erotisk objekt for både tilskueren og den mannlige helten. Skillet mellom mannen som handlekraftig subjekt og kvinnen som passivt objekt blir tydelig i verbformen: mannen ser, kvinnen blir sett. Det mannlige og kvinnelige står følgelig i et motsetningsforhold når det gjelder filmens narrasjon: "[H]er visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation" (Mulvey, 2008, s. 272). Den smellvakre kvinnens tilstedeværelse er en uunngåelig del av filmen, men hun bidrar likevel ikke til handlingen – tvert imot. Det er denne passive populærkulturelle kvinnerollen som tematiseres i scene 2 i *Søstrene Andrews...*: Etter åpningssangen tar trioene plass foran sminkebordene. Scenen utspiller seg "bak scenen", det er derfor søstrene ikke kommuniserer med publikum. De inviterer ikke til å bli sett på. De ser heller ikke på hverandre, men i speilet mens de snakker. Den kvinnelige underholdningsartisten har lite å by på når hun ikke fanges av andres (mannlige) blikk.

I *Big 3...* kan Mulveys beskrivelse ovenfor anvendes mer bokstavelig: Flere ganger i løpet av forestillingen går kvinnene på scenen i *frys* – de slutter å bevege seg. Dette er aller tydeligst i scene 9, 10 og den ovenfor nevnte scene 11. I scene 9 blir fitness-scenen repetert for første gang, og så blir handlingen avbrutt av et lydklipp fra filmen

---

<sup>32</sup> Se Lehmann, 2007, s. 170-171.

*The Hours*, en variasjon over Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway*. De sexy storbykvinnene blir avbrutt av to forstadskvinnens frustrasjon og lengsler. Det er de som spilte **Grace** og **Ester**, som mimer til dialogen, mens hun som spilte **June**, blir stående i frys med ryggen til. Deretter, i scene 10, synger ”**June**” Katie Meluas ”I cried for you”. ”**Grace**” står i frys, mens ”**Ester**” stripper. Når fitness-scenen deretter repeteres for andre gang, står **Ester** i frys, naken. De to andre interagerer ikke med kroppen hennes, men med et usynlig punkt som til enhver tid befinner seg der **Ester** befant seg forrige gang scenen ble spilt, og med stemmen hennes, som liksom deres egen spilles over høyttaleranlegget. Handlingen blir altså avbrutt igjen og igjen av det Mulvey betegner som øyeblikk av erotisk kontemplasjon. I *Big 3...* og *Søstrene Andrews...* er scenen blitt overlatt til den passive, vakre kvinnen. Hun har valget mellom å snakke om det som kan fullbyrde henne (mannen, Moskva), og å kle av seg.



Den populærkulturelle kvinnen er like vakker som hun er passiv. Copyright: Superamas 2007.

Heller enn å framstille (kvinne-)skjebner, beskriver skuespillerne i begge forestillinger kulturelle blikk på kvinnen som sådan. Det at forestillingene i liten grad framstiller dramatiske karakterer, er typisk for det postdramatiske teatret og burde tilsi at de ikke skaper katharsis-effekt. Katharsis knyttes tradisjonelt til teaterforestillingens evne til å vekke sterke følelser hos tilskueren. Dette skjer gjennom identifikasjon med psykologiserte karakterer og innlevelse i deres skjebner.

Elin Diamond, forsker i teater og feministisk teori, beskriver katharsis som nettopp et sammenfall mellom blikk og følelser: Tilskueren iakttar karakterene og handlingen dem imellom, og dette har en emosjonell virkning. I den postdramatiske multiformen uteblir imidlertid harmonien mellom det optiske og det emosjonelle. Men forestillingen kan ifølge Diamond likevel gi en katharsis-effekt, all den tid menneskets selvinnsikt avhenger av andres blikk på det. Hun viser her til Ned Lukacher, professor med virke i skjæringspunktet mellom litteraturteori, filosofi og psykoanalyse. I en utlegning av katharsis-begrepet bruker Lukacher et annet, *anamorphosis*, som kan forstås som et bilde som kan sees på forskjellige måter fra forskjellige perspektiver:

The anamorphic image is a kind of catharsis insofar as it clarifies the disorder, the illness that inheres within intellectual inaccuracy ... the untruth or perversity that is always constitutive of the truth (Lukacher, sitert i Diamond, 1995, s. 155).

For Aristoteles' skulle katharsis-effekten kunne være klargjørende i den forstand at tilskueren ble rensset for kroppslige affiniteter som sto i veien for den rasjonelle selvinnsikten (Diamond, 1995, s. 153-154). Den anamorfiske katharsisen kan på sin side klargjøre de ulike perspektivene verden framstilles gjennom, ikke minst hvordan kvinnen konstrueres som objekt.

#### **5.4. Verbalteksten**

Spenningsforholdet mellom verbaltekst og iscenesettelse har stått sentralt i det vestlige teatret. Som tegnstrukturer er de mildest talt vesensforskjellige: den ene er immateriell og symbolsk, den andre fysisk og visuell. Gjennom undersøkelser av dette motsetningsfulle forholdet har teaterteorien i lang tid bidratt til teori knyttet til intermedialitet. Den tradisjonelle dramatiske teaterforestillingen er intermedial i den forstand at iscenesettelsen remedierer den skrevne teksten og transformerer den til verbaltekst. Klemens Gruber mener i denne sammenhengen at teatret før den historiske avantgarden hadde en fiendtlig innstilling til den skrevne teksten i den forstand at iscenesettelsen innebar at den skriftlige kvaliteten ble fjernet (Gruber, 2006, s. 182).

Ved begynnelsen av 1900-tallet implementerte flere teatermakere det skrevne ordet i forestillingene. Dette kan sees som en reaksjon på og en refleksjon over skriftens

invasjon av storbyen gjennom skilt og reklameplakater. Men først og fremst var eksponeringen av det skriftlige språket et ledd i en begynnende de-litterarisering av teatret. Gruber beskriver endringen slik: "[L]anguage short-circuited its way onto the stage" (Gruber, 2006, s. 185). Hvis det var et paradoks at teaterforestillingen var basert på en skriftlig tekst og at bokstavene ble fjernet i iscenesettelsen, ble dette paradokset nå erstattet av et annet: Tekstens visuelle nærvær på teaterscenen gjorde det språklig-tekstlige til en mindre signifikant del av produksjonen. Den skrevne teksten lå ikke i samme grad *til grunn* for forestillingen, inngikk ikke i iscenesettelsen som en immanent helhetlig tegnstruktur og dominerte ikke lenger over kroppene. I stedet ble den eksponert som *medium*.

Når en tradisjonell dramatisk tekst iscenesettes, beholder den følgende litterære kvalitet: *linearitet*. Ordene er komponert i en rekkefølge, fra begynnelse til slutt, og denne rekkefølgen beholdes i verbalteksten. Både når tekst eksponeres visuelt på scenen og repeteres, motsetter den seg det lineære handlingsforløpet som den dramatiske dialogen understøtter. Ikke bare det visuelle, men også det statiske ved den skrevne teksten blir nærværende.<sup>33</sup> I tillegg blir den skrevne teksten en av flere tegnstrukturer som tilskueren må forholde seg til simultant. Det er nok denne simultaniteten Hans-Thies Lehmann sikter til når han skriver:

[P]ostdramatic theatre ... presents itself as a meeting point of the arts and thus develops – and demands – an ability to perceive which brakes away from the dramatic paradigm (and from literature as such) (Lehmann, 2007, s. 31).

Det dramatiske teatrets remediering har innebåret en absorbering av den språklige tegnstrukturen. I det postdramatiske utnyttes derimot teatrets potensial for å eksponere tegnstrukturer i ulike media simultant. Dette innebærer en dekonstruksjon av framstillingen av fiksjonell lineær handling.

Et eksempel på denne måten å bruke tekst i teatret på er nevnte scene 17 i *Big 3...*, der Derridas stemme spilles over høyttaleranlegget, skuespilleren mimer til lyden og teksten samtidig projiseres på lerretet: Både Derrida og skuespilleren/karakteren får et preg av fravær ved at de *ikke* er representert via henholdsvis bilde og lyd, mens den

---

<sup>33</sup> Det finnes riktignok unntak når det gjelder den visuelle eksponeringen, ikke minst under gjestespill, når den oversatte teksten glir over en monitor synkront med skuespillernes ytring av replikkene.

skrevne teksten som medium får et økt nærvær gjennom den visuelle framtredeisen. Jeg skal ikke påstå at jeg begjærte teksten som lyste mot meg fra lerretet, men for en litteraturstudent var det godt å lese litt etter et par timer med montasje, repetisjon og intermedialitet. I denne scenen favoriserte blikket mitt, altså persepsjonen, den skrevne teksten. Jeg ville gjerne *forstå* denne forestillingen som nå gikk mot slutten, og satte min lit til det språklige materialet. Men jeg ble distraheret av lydsporet (Derridas stemme og ivrige tilhørere) og skuespillernes miming. Det hadde vært lettere å konsentrere seg om teksten hvis den ikke var klebet til både lerret, høyttalere og lepper samtidig. Teksten blir altså ikke bare visuelt nærværende i denne scenen, men uttrykkes gjennom to andre media samtidig (kropp og lydbåndavspiller). Dette skaper et spill mellom nærvær og fravær.

Det virker umiddelbart problematisk å anvende Eli Roziks teori i en undersøkelse av betydningsproduksjonen i denne scenen. I Roziks perspektiv er verbalteksten en uløselig del av teatermediet: "The theatre medium is not a combination of two media, verbal and visual, but a unitary medium based in the iconic principle" (Rozik, 1993, s. 112). Som del av det ikoniske prinsippet har verbalteksten to funksjoner: Replikkene er indikasjoner på den mellommenneskelige interaksjonen, og kan i tillegg brukes til å beskrive deler av handlingen – og dermed fiksjonsuniverset – som ikke framstilles ikonisk. Rozik nevner imidlertid at også andre media enn verbalteksten kan benyttes for å beskrive fiksjonsuniverset, for eksempel foto og video. Men han mener likevel at performance-teksten i all hovedsak består av den ikoniske tegnstrukturen, med fiksjonsuniverset som referent. Denne forståelsen utelukker en hel del samtidige teaterforestillinger. Det Rozik i liten grad ser ut til å ta høyde for, er teaterforestillinger der det intermediale og sampling spiller en vesentlig rolle, det vil si, konsekvensen av disse teknikkene: multiplisering av perspektivet og referanse til *annen* fiksjon.

I *Generating theatre meaning* nevner Rozik intertekstualitet kun i forbindelsen mellom performance-teksten og det han benevner *the play script*, altså det skrevne manuskriptet (Rozik, 2008, s. 99-101). Han bruker metafor-teori for å forklare tilstedeværelsen av elementer som ikke umiddelbart kan sees i relasjon til den fiksjonelle referenten. *Stage metaphor* definerer Rozik som at bilder av "upassende" betydningsinnhold klebes til materie som likner virkelighetens modell. Dette gjelder



særlig forholdet mellom skuespiller og karakter: ”[S]tage metaphor applies to a quality, state or action that is improper to a character’s basic characterization” (Rozik, 2008, s. 53). Med *Søstrene Andrews...* og scene 12 som eksempel kan denne forståelsen for teatral metaforikk forklare hvordan bildet av **General Kurtz** klebes til **Marias** kropp. Men bare delvis. Rozik forklarer scene-metaforens funksjon med at den skal gi alternative referensielle assosiasjoner. Samtidig påpeker han at kunnskap om referenten er nødvendig for at en metafor skal være virksom (Rozik, 2008, s. 124-125). I *Big 3...* og *Søstrene Andrews...* gjør imidlertid kombinasjonen av sampling, montasje og intermedialitet referenten grunnleggende ustabil. Verbaltekst, subjekt og referent står i et bevegelig forhold til hverandre. Boenisch beskriver det slik:

[I]ntermedial theatrical performances aim to foster intermediality playfully, in order to re-define familiar forms – to take theatrical performance to *alternative spaces* and different worlds, far beyond well-rehearsed verbal interactions of acted characters and their represented actions (Boenisch, 2006, s. 115).

All den tid fiksjonen beskriver (visse aspekter ved) virkeligheten, er teatret som transparent medium og ved hjelp av sampling egnet til å beskrive *ulike* beskrivelser. Det som klebes til **Marias** kropp, er bildet av [sic] en fiksjonell karakter. Når general **Kurtz** i *Apocalypse now!* holder sin enetale i kaptein **Willards** påhør, tror jeg på ham. Monologen står i et passende forhold til fiksjonsuniverset den enhetlige handlingen har bygd opp. Når **Maria** ytrer de samme replikkene oversatt til norsk, blir betydningen mer usikker. Verbalteksten i *Apocalypse now!* bidro til framstillingen av **Kurtz’** talehandling (forsvarstale). Gjennom **Marias** munn framstår den mer som et fremmedelement. Den inngår ikke i en narrasjon. **Maria** framstiller ikke en amerikansk general i Vietnam-krigen slik som Marlon Brando gjorde det. Men hun ser ut til å ønske å uttrykke noe oppriktig om krigens redsler, og hun gjør det gjennom språket hun kjenner, med innhold fra Hollywood og uttrykk fra Rogaland. Liveoverføringen til monitor minner om at virkeligheten, også den mest redselsfulle delen av den, formes gjennom film- og tv-mediet.

Både Peter M. Boenisch og Eli Rozik betegner teateret som et transparent medium. For Boenisch handler transparensen om at teatermediet beholder (noe av) originaliteten til de andre mediene det innlemmer. Boenisch viser i denne sammenhengen til Jacques Derridas nyfortolkning av mimesis-begrepet: Mimesis er ikke en kunstnerisk reproduksjon, men en prosess som foregår i relasjonen mellom

produserende subjekter. Teatermediets bidrag til betydningsdannelsen handler om å tilby et mangfold av *potensielle* perspektiver.

[T]heatre not only mimetically creates fictional worlds, but it does so by utilizing not only three semiotic layers (of presence, presentation, and representation) but also a whole variety of sign-systems (Boenisch, 2006, s. 114).

Det dreier seg altså ikke bare om nærvær og representasjon, men det faktum *at* noe blir presentert for et publikum. Gjennom å bevare de ulike medienes egenart inneholder den intermediale teaterforestillingen et vel av betydninger som *kan* bli realisert hos tilskueren. Det Lehmann karakteriserer som den postdramatiske multipliseringen av rammer, har å gjøre med den simultane tilstedeværelsen av ulike medier og dermed perspektiver. For Rozik derimot, er teatermediet transparent i den forstand at betydningen genereres gjennom det han kaller *natural inference*, altså en motivert og direkte forbindelse mellom uttrykk og innhold basert på likhet (Rozik, 2008, s. 64). Dette gjør det mulig for tilskueren å produsere betydning intuitivt. Funksjonen til teatrets performance-tekst er å beskrive fiksjonsunivers. Effekten på tilskueren har ifølge Rozik ikke å gjøre med den mediale kvaliteten, men selve fiksjonsuniverset. Disse to er ikke avhengige av hverandre:

I claim that fictional worlds and the means of their descriptions are mutually independent. In principle, different languages/media can describe the same fictional world; and the same language/medium can describe different fictional worlds (Rozik, 2007, s. 402).

Roziks og Boenisch' forståelse for teatermediets transparens er altså diametralt motsatt. Boenisch mener teatermediet inkluderer andre mediers spesifisitet og på denne måten inneholder en medial *forskjellighet*. Rozik mener derimot at den motiverte forbindelsen mellom ikon og modell er noe teatret har til *felles* med andre ikoniske media. For Rozik er det beskrivelsene av fiksjonsuniversene som er forskjellige, ikke midlene som brukes for å beskrive.

Det er noe forlokkende ved Eli Roziks forsøk på å klargjøre hvordan teatermediet genererer betydning. Jeg tror det er viktig å forsøke å finne fram til en teaterets spesifisitet utover det å være et møtested for mediene. Her er det nødvendig å fokusere på mottakeren, som Rozik gjør, fordi teatret forutsetter delt opplevelse i tid og rom. I tillegg er kombinasjonen mellom skuespillerens kropp og verbalteksten

utvilsomt sentral. Men Roziks redegjørelse for det ikoniske prinsippet er ikke tilstrekkelig når metafiksjon og intermedialitet utgjør en dominerende del av teaterforestillingen. Da er Boenisch' forståelse for teatrets transparens nødvendig for å forklare betydningsproduksjonen. Det at tegnsystemer, sjangrer og media inngår i et mer ustadig forhold til hverandre, både i og utenfor teatret, fordrer en teoretisk tilnærming til teater som innlemmer medieteori.

## 6. Avslutning

Jeg har brukt store deler av denne oppgaven på å vise hvordan teaterforestillinger kan være heterogene og fragmenterte, og hvordan bruken av verbaltekst kan bidra til dette. Som eksempelmateriale har jeg brukt transkripsjoner av to teaterforestillinger som har det til felles at verbaltekstene er montasjer bestående av det jeg her har kalt samplet språklig materiale. For å vise hvordan verbaltekstene bidrar til betydningsproduksjonen i en slik teaterforestilling har jeg diskutert Eli Roziks teori når det gjelder verbaltekst og betydningsproduksjon, og Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic theatre*. I tillegg har jeg trukket veksel på talehandlingsteori, montasjeteori og teori knyttet til intermedialitet.

Lehmanns teori er beskrivende; han bruker et rikt eksempelmateriale i forsøket på å sirkle inn visse fellestrekk ved nye teaterformer i mediesamfunnet. Når det gjelder teoriens metodiske implikasjoner, er han knapp og kryptisk: "[T]he new theatre demands a 'sublated' semiotics and an 'abandoned' interpretation" (Lehmann, 2007, s. 84). Lehmann forklarer ikke hva han mener med dette utsagnet, men det har temmelig sikkert å gjøre med hans vektlegging av det fysiske nærværets og den fragmenterte formens motstand mot representasjon. Den postdramatiske teaterforestillingen lar seg ikke lese på samme måte som en tradisjonell dramatisk. Samtidig mener Lehmann det postdramatiske teatrets multiform gir det et potensial når det gjelder å tematisere *blikket*, altså hvordan verden skapes gjennom et mangfold av perspektiver.

Eli Roziks bok *Generating theatre meaning* er i større grad ontologisk fundert i den forstand at forfatteren ønsker å lage en generell teori om teatermediets generering av betydning, og basert på denne en metode for analyse av teaterforestillinger. Han kommer da også raskt fram til et grunnprinsipp, det ikoniske, som han gjentar som et mantra gjennom boka, inkludert i konklusjonen: "[I]mprinting [of] images on matter similar to their models, mediation of language and deflection of reference, for the purpose of describing fictional worlds" (Rozik, 2008, s. 266). Mens Lehmann plasserer det postdramatiske teatret et sted mellom det dramatiske og performance-kunsten, mener Rozik performance og teater er to forskjellige ting. Forskjellen består i at performance-kunstnerens kropp er nærværende i den forstand at den refererer til

seg selv, mens skuespillerens oppgave er å beskrive fiksjonsunivers, noe som innebærer at bildet av en karakter er klebet til skuespillerens kropp (Rozik, 2008, s. 220). Verbalteksten inngår i den ikoniske framstillingen av fiksjonell mellommenneskelig handling. Fordi mennesket forholder seg til verden gjennom bilder og språk, spiller sistnevnte i tillegg en viktig rolle når det gjelder struktureringen av de ikoniske tegnene.

Roziks tilnærming gir inntrykk av at teorien hans er mest anvendelig i forhold til det mer tradisjonelle dramatiske teatret: Tilskueren leser forestillingen som en tekst og produserer derigjennom fiksjon. Gjennom flere eksempler viser Rozik imidlertid hvordan teorien og dens metodiske implikasjoner kan være anvendelig når det gjelder mer eksperimentelt teater, for eksempel Robert Wilsons *H.G.* (London, 1995), en forestilling uten skuespillere. I bokas konklusjon understreker han dessuten at hver teaterforestilling består av en kompleks struktur og at dette gjør analyse av teaterforestillinger svært krevende. Performance-teksten kan altså ikke ganske enkelt leses lik en trykt tekst. Teatermediets kompleksitet tilsier en kontinuerlig reformulering av teaterteorien (jf. Rozik, 2008, s. 268).

Å skulle hengi seg til en ”negativ semiotikk” og ”forlatt fortolkning”, jamfør Lehmann-sitatet over, tror jeg ikke har så mye for seg. Det *er* mulig å analysere teaterforestillinger og derigjennom si noe relevant om betydningsproduksjonen selv når forestillingen øver motstand mot representasjon (beskrivelse av fiksjonsunivers) og verbalteksten i liten grad bidrar til framstillingen av fiksjonell handling. Her tror jeg Eli Roziks bok har mye å bidra med, ikke minst når det gjelder den impliserte tilskuerens stabiliserende funksjon, og fordi han tross alt legger såpass mye vekt på det metaforiske. Jeg mener imidlertid det er nødvendig å supplere med teori som kan bidra til å forklare effektene av sampling, montasje og intermedialitet. *Søstrene Andrews...* og *Big 3...* er tydelige eksempler på forestillinger der disse teknikkene har en strukturerende funksjon, men jeg mener å se en tendens til at stadig flere teatermakere tar dem i bruk.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Det blir imidlertid en overdrivelse å hevde at eksempelmaterialet representerer en hovedtendens innen samtidsteatret. På institusjonene er det dramatiske teatret i betydningen tekstbasert framstilling av enhetlig fiksjonell handling fortsatt dominerende. Samtidig er det klare ”postdramatiske” tendenser å spore, ikke minst ved Nationaltheatret. Dette gjelder både selve verbalteksten (for eksempel oppføringen av Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* høsten 2007) og iscenesettelsen (for eksempel

Både sampling, montasje og intermedialitet bidrar til å gjøre teaterforestillingen mer heterogen. Ulike elementer og derigjennom perspektiver presenteres side om side, ofte også simultant. Ifølge Lehmann er et av de fremste kjennetegnene ved postdramatisk teater det han betegner som *parataxis*, gresk for å sideordne. I litteraturvitenskapen er denne termen blitt brukt om sideordnete ledd i en setning eller tekst. I teatret er hovedkonsekvensen av *parataxis* en de-hierarkisering av den dramatiske formen: "In postdramatic forms of *theatre* staged text ... is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition" (Lehmann, 2007, s. 46). Det språklige materialet dominerer ikke lenger teaterforestillingen. Innledningsvis nevnte jeg at litteraturprofessor Drude von der Fehr stiller spørsmålsteget ved hvor løsrevet verbalteksten i det postdramatiske teatret egentlig er. Artikkelen hennes omhandler primært teaterforestillinger der verbalteksten er skrevet av en dramatiker. Jeg vil imidlertid hevde det språklige materialet en tydelig strukturerende funksjon også når det gjelder eksempelmaterialet, der skiftene mellom scener sammenfaller med skiftene mellom tekstdeler, og det sjangermessige ved tekstene oftest gjenspeiles i framførelsen. I tråd med dette kunne en betimelig undersøkelse i skjæringspunktet teater- og litteraturvitenskap være: Er det slik innen de nye teaterformene at verbal tekstene ikke lenger fungerer som enhetlige framstillinger av mellommenneskelig handling, men fortsatt slik at iscenesettelsen imiterer teksten? I så tilfelle er teatret fortsatt langt på vei tekstbasert, i den forstand at det språklige materialet fungerer som erkjennelsesmessig utgangspunkt for forestillingen.

Når det gjelder *Big 3...* og *Søstrene Andrews...*, består endringen i verbal tekstens funksjon i følgende: Den inngår i forestillingens dekonstruksjon av motsetningen mellom original og kopi. Tekstene refererer til sin immanente forskjell, det vil si, betydningen de har (hatt) i ulike kontekster. Samplingen representerer et brudd med det dramabaserte teatrets ærefrykt for den *originale* teksten. Denne måten å bruke tekst i teatret på, er på sin side original i dobbel forstand: For det første er det forholdsvis originalt, i betydningen nytt og uvanlig, å bruke verbal tekst på denne

---

utstrakt bruk av popsanger i *En Midtsommernattsdrøm* vår 2009), for ikke å snakke om Tore Vagn Lies *Elephant Stories*, vist på Nationalteatret under samtidsfestivalen september 2009, en multimedial forestilling montert sammen av Johan Sebastian Bachs *Passacaglia* i c-moll, Elfriede Jelineks *Über Tiere* og Lids nyskrevete *Passacaglia*.

måten. For det andre gjør det selve forestillingen original, fordi teksten sett under ett kun finnes nettopp der.

## 7. Appendiks

### 7.1. Beskrivelse: *Big 3<sup>rd</sup> Episode – Happy/End*

**Black Box teater, Oslo, 27. september 2007.** Publikum er i ferd med å sette seg. På venstre side av scenen sitter en mann og spiller kassegitar. En kvinne står ved siden av og synger en poplåt: "You left me alone/And I can't forget you." Resten av truppen kommer inn på scenen, de synger med og klapper takten med hendene. Lyset sløkkes. I mørket hører vi trommestikker bli slått mot hverandre, lyset kommer på og vi ser fire menn i olabukse og bar overkropp. De spiller åpningsriffet til Nirvanas "Smells Like Teen Spirit". Han som spiller han som spiller bassisten, **James**, får det ikke til. Han forteller at han har vansker med å konsentrere seg, fordi han etter at de hadde spilte *Big 3<sup>rd</sup>* ... i Tokyo forrige måned, lå med en av de andre skuespillerne, **Grace**, og at hun er blitt gravid. Skuespillerne mimer til dialogen som spilles over lydanlegget. I tillegg til de innspilte stemmene høres Jaga Jazzists "Lithuania". Kameratene anbefaler **James** å overbevise **Grace** om å ta abort. **Grace** entrer scenen, kledd i kort, rød kjole. **James** omfavner henne og tar henne på rumpa.

Lyset sløkkes. På lerretet som henger over bandet, ser vi to menn ha sex på et kjøkken. En kvinne kommer inn og tar del i omfavnelsen. En stemme snakker på fransk om kjærlighet. Underteksten opplyser at vi hører etologen Boris Cyrulnik. Kameraet beveger seg videre inn i leiligheten; vi ser flere mennesker ha sex med hverandre. Stemningen er utpreget øm og erotisk, med stearinlys, fyr på peisen og dempet fiolinmusikk. Cyrulnik:

Pathological means 'I suffer'. I suffer from something wonderful. I suffer for no longer being myself. ... That explains why, in a culture defined by individuality and personal achievement, most men and not a few women never want to experience this feeling of dependence upon someone else. And yet the sorrow of unrequited love remains fundamental to the culture.

Filmen skrus av, vi hører trommestikker igjen, lyset kommer på og bandet spiller det samme riffet. Scenen fortsetter nøyaktig slik den ble spilt forrige gang, men nå går lyset i svart tidligere. En spot kommer på og lyser opp **Grace**, som står i frys, altså uten å røre seg, midt på scenen og stirrer på **James**. Så blir bandet belyst igjen og scenen fortsetter. **Grace** går bort til **James** på samme tidspunkt som forrige gang, og plukker opp en mikrofon fra gulvet. Bandet spiller og **Grace** står med ryggen til publikum og synger. Det virker som hun forsøker å presse stemmen sin til å likne



Nirvana-vokalist Curt Cobains. Hittil har skuespillerne spilt live, men idet refrenget starter, øker musikken i volum og skifter samtidig til play- og sing back: vi hører Curt Cobains stemme. Bandet går til midten av scenen. **Grace** vrikker kroppen i den korte, røde, sexy kjolen, kryper langs gulvet, tar på seg selv, blotter et bryst, gnir seg i skrittet, ”onanerer” mikrofonen og simulerer samleie med **Gitarist 1**. Det blir mørkt. Vi hører en ny trommerytme, innledningen til en diskolåt, og idet den starter, ser vi 10 unge festkledde mennesker som står og danser på et lysende gulv bak på scenen.

Neste scene utspiller seg på lerretet. Vi hører Jackson Fives ”I want you back”. Underteksten opplyser at vi befinner oss i Kortrijk, Belgia. Vi ser noen dansere som øver inn en slags showdans. Deretter viser bildet en hotellbar og teksten ’USA, New York City’. Dresskledde menn med solbriller underskriver et dokument og trykker hverandre i hendene. Tilbake i Belgia får en kvinne en telefon fra en av de dresskledde mennene som sier han har ordnet fem jobber i Nord-Amerika. Danserne jubler. Deretter: flyreise, limousin i New Yorks gater, turistbilder på Times Square, og til slutt Superamas som står på scenekanten og tar imot stormende jubel etter premieren. Så ser vi manageren sitte i et hotellrom. Kvinnen han snakket med i telefonen står foran ham og kler seg naken. Jubel igjen når Superamas entrer en bar i neste klipp. De danser til ”I want you back”. Så skrus bilde og lyd gradvis ned i tempo, med det resultat at dansingen ser mindre livlig ut, og vesle Michael Jacksons stemme låter mørk og ugjenkjennelig.

På høyre side av scenen ser vi tre garderobeskap, en drikkfontene, en *stairmaster* og et par stoler. Tre kvinner kommer inn fra venstre. De kysser hverandre. De snakker om kropp, sex, menn og mat mens de kler av seg og blotter tre smekre kvinnekropper. **Bruce** entrer rommet. Kvinnene kysser ham. Han hilser på seg selv i speilet.

På lerretet: En gruppe mennesker i en leilighet. Mennene er iført ishockeyklær, kvinnene cheerleader-antrekk (korte skjørt og stramme topper). De sitter henslengt, drikker øl og snakker, noen danser. En kvinne i rød kjole viser de andre en dans hun sier har endret livet hennes; hun fester armene bak på ryggen og vrir seg og stønner som om hun er bundet fast, og sliter seg plutselig løs og utstøter et slags primalskrik. Så er det de andres tur. Etterpå omfavner alle en av motsatt kjønn.

De tre kvinnene kommer inn på scenen igjen. Her, som i bandscenen, er det tydelig at skuespillerne mimer. Men plutselig, fra den ene replikken til den andre, hører vi andre stemmer og replikker – det høres som et lydopptak fra en gammel såpeserie. ”**Grace**” forteller ”**Ester**” at hun skal på sykehuset. Det er noe galt i underlivet; det er antakelig derfor hun ikke har kunnet få barn. Hun bekymrer seg for hvordan mannen hennes vil takle det. En spot lyser på **June** som har stått i frys med ryggen til etter at dialogen skiftet. Hun tar en mikrofon og synger, akkompagnert av kassegitar, Katie Meluas ”I cried for you”. Samtidig ser vi **Ester** med ryggen til løfte kjolen og vise rompa, deretter blotte bryster og til slutt stripe helt naken – hun blir truffet av et blitzlys hver gang hun har skiftet positur. Scenen starter på nytt. **June** og **Grace** kommer inn som sist, men **Ester** blir stående i frys, naken. **June** og **Grace** interagerer med henne som om hun befinner seg der hun befant seg forrige gang scenen ble spilt.

På lerretet ser vi et utdrag fra en film: To menn (den ene **James** (ikke den samme som band-scenen; dette klippet er åpenbart fra en spillefilm), den andre forblir navnløs) sitter i en kinosal. For meg ser det ut som blikkene deres er vendt mot de halvnakne kvinnene på scenen, som fortsetter å interagere, lydløst. Mennene stønner mens **Grace** kjenner på **Junes** yppige bryster. Filmen skrus av og den opprinnelige scenen med de tre kvinnene fortsetter. Deretter, på lerretet, er vi tilbake i leiligheten med de sportskledde. Det er tid for avslapning og gruppeklem. Tilbake til scenen, cirka midt i. Etter noen få replikker går kvinnene i frys igjen. Vi ser et filmklipp, et bilkrasj. Deretter fortsetter scenen i sakte bevegelse noen sekunder, blir avbrutt av nok et bilkrasj (denne gangen kun framstilt med lyd og lys), og fortsetter som før. Ved slutten av scenen er lyset på **Bruce** som står og trækker på stairmasteren mens han mimer til Jacques Derridas stemme. Det handler om nærhet. Teksten projiseres samtidig på lerretet. De tre kvinnene setter seg i en ring rundt **Bruce** og lytter til det han ”sier”. Resten av Superamas kommer inn og gjør det samme.

Vi hører ”I want you back” over lydanlegget. En gruppe unge mennesker løper jublende inn på scenen og begynner å danse en showdans. Musikken stopper. Superamas reiser seg og går bort til danserne. Alle bukker og forlater scenen. Vi hører sangen ”Shiny Happy People” (R.E.M.). Bak rulleteksten på lerretet danser Superamas rundt et bål. En mann og en kvinne sitter inntil et tre og ser på dem. Mer rulletekst. Vi ser Superamas danse disko i den nevnte baren i New York.

## 7.2. Beskrivelse: *Søstre Andrews presenterer: Faen, verden brenner*

Hildur Kristinsdóttir spiller Laverne, Maria Dommersnes Ramvi Maxene og Nina Eileen Sponnich Patty. Alle spiller imidlertid flere andre roller, og derfor har jeg valgt å omtale dem med deres egne fornavn, altså **Hildur**, **Maria** og **Nina**, fordi det ikke alltid er like lett å avklare hvem de spiller, i hvilken grad de spiller skuespillere, og i det hele tatt for ordens skyld.

**Black Box Teater, Oslo, 21. februar 2008.** På venstre side av scenen, inntil veggen, står tre sminkebord. På høyre side tre garderobeskap, og innenfor dem tre giner (kledningsdokker) med en kvinneuniform trødd over hver. Foran i midten en mikrofon på stativ. Bakveggen er dekket av et rødt teppe. Det ser ut som vi befinner oss *back stage*.

Lyset slukkes, vi hører applaus og maskingeværssalver over høyttaleranlegget, etterfulgt av et drønn som fra en atombombe. Samtidig med drønnen starter The Andrews Sisters' "Melancholy Moon". En spot treffer bakteppet, og ut gjennom skjøten i midten kommer tre unge kvinner, kledd i røde kjoler og med håret satt opp i elegante frisyre. De smiler og mimer til sangen. Plutselig stopper musikken. Det blir mørkt. Søstre tenner lyset på hvert sitt sminkebord. **Hildur**, som står nærmest publikum, ifører seg stadig mer leppestift mens hun vrikker på hoftene, **Maria** trer nylonstrømpe etter nylonstrømpe på armene, og **Nina** danderer små soldatfigurer på sminkebordet sitt. Stemmene er høye og monotone. De snakker om den beskyttede tilværelsen hjemme hos foreldrene, om alltid å være sammen –

**Hildur:** If a boyfriend wanted to take one girl out –

**Alle** (*synger, trestemt*): He had to take us all.

– om livet på scenen:

**Hildur:** The only thing on our minds now and then is pleasing people.

– og om suksessen:

**Nina:** In show business, the measure of success is whether you are working. In 1940, we definitely were working.

De snakker ikke til publikum, heller ikke til hverandre, men til hvert sitt speilbilde. Etter omlag fem minutter blir scenen repetert uten overgang. Så pusser de tennene,

danser en kokett liten dans, tripper fram til mikrofonen og synger ”Bei Mir Bistu Shein” a capella. De smiler anstrengt og synger surt. Publikum klapper for sangen. Kvinnene går bort til ginene, trekker av seg kjolene, tegner en strek på baksiden av beina med en sminkeblyant (slik kvinnene gjorde under andre verdenskrig da det var manko på penger og nylonstrømper), trekker på seg uniformsskjørtet og -jakka, og setter krigshjelmer på hodet. Så begynner de å danse en merkelig dans, uten musikk; de framstår verken barske eller sexy, snarere ubekvemme.

**Maria** og **Nina** går bort til hvert sitt garderobeskap, presser seg inn i det og lukker døra. **Hildur** blir stående og se inn i sitt skap, i et kamera hvis bilder overføres til en monitor foran til høyre. Det er den berømte scenen fra Stanley Kubrick’s *Full Metal Jacket*, der sersjanten holder en tale til rekruttene som i korte trekk går ut på at de skal behandle maskingeværet sitt som var det en kvinne. **Hildur** avslutter med å brøle: ”Good night, ladies!” **Maria** kommer ut av skapet. **Hildur** går bort til henne, slår henne i ansiktet, og de begynner å sloss; de denger løs på hverandre og ruller rundt på gulvet. Det ser fullstendig spontant og ukontrollert, og altså smertefullt ut. **Nina** kommer ut av sitt skap, går fram til mikrofonen, trekker et ark opp fra lomma og leser teksten til Midnight Oils ”Beds are Burning”: ”How can we dance when our earth is turning/How can we sleep while our beds are burning”. **Nina** leser tørt og saklig, med vennlige, unnskyldende blick opp på publikum, som om det er en branninstruks hun har i hendene, en tekst andre har bedt henne lese opp. Bak på scenen står **Hildur** og **Maria** på tåspissene, minutt etter minutt.

**Hildur** går fram til mikrofonen og holder en monolog på nynorsk. Jeg får med meg at det handler om *mennesket* og *skit*, men mister snart tråden, dels fordi teksten er absurd og innfløkt, dels fordi den drukner i **Hildurs** stemme, som varierer mellom hvissing og brøl. **Nina** går og setter seg i skapet igjen og framfører en monolog som **Maria** filmer. **Nina** sier faren stengte henne inne i et lite rom for at hun ikke skulle treffe noen mennesker og slik forhåpentlig lære Guds språk: ”Life can last just so long you understand. Everything else is in the room. With darkness. With God’s language. With screams. (*Nina ser i kamera og skriker, lydløst.*)” **Maria** går og setter seg på en liten stol foran et kamera som står på et stativ på den andre siden av scenen. Hun leser Marlon Brandos monolog fra filmen *Apocalypse now!*, oversatt til norsk: ”Det er umulig å si det med ord, å beskrive, hva som er nødvendig, for dem som ikke vet hva

redsel betyr.” Deretter tar de tre hver sin lille stol og setter seg midt på scenen. **Maria** tenner et stjerneskudd. De sitter stille til det har brent opp. Så begynner de å snakke sammen. Samtalen dreier seg om kjærlighet og giftemål. Det høres ut som kvinnene ikke har luft igjen i lungene når de snakker.

De skifter til gule kjoler som de danser med mens de framsier teksten til ”Beds are Burning” med hese stemmer. Deretter gråter de anstrengt mens de skifter til de gule kjolene. De går fram på scenen. Med ”vanlige” stemmer resiterer de teksten til sangen ”I Can Dream, Can’t I”, i kor. Så beveger trioene seg sakte bakover mot det røde teppet, under en lyd kollasj som består av forvridde versjoner av sangene vi har hørt, iblandet skuddsalver. De mimer, men bare delvis til sangene vi hører. Til slutt blir de stående bak ved det røde teppet. Vi hører refrenget til ”I’ll Be With You In Apple Blossom Time”, og søstrene smiler og mimer, som ved begynnelsen av forestillingen. Sangen stopper brått. **Nina** og **Hildur** går til hvert sitt sminkebord. **Maria** går fram til mikrofonen; hun strekker armene ut til siden – både armene og hodet hennes er utenfor spoten. Hun synger versene til den ovenfor nevnte sangen: ”What a wonderful wedding there will be,/What a wonderful day for you and me!/Church bells will chime. You will be mine/in apple blossom time.” **Marias** stemme beveger seg fra håpefull til sår til desperat. Samtidig graver **Nina** i en bløtkake som står på sminkebordet hun sitter ved, og kaster kremen i ansiktet sitt. **Hildur** skramler med en spritflaske i hylla under sitt sminkebord. **Maria** synger ferdig. **Nina** reiser seg fra den lille stolen og tar et par skritt mot henne, det samme gjør **Hildur**, men **Maria** begynner å synge igjen, fra begynnelsen, og **Hildur** og **Nina** går tilbake til sminkebordene og fortsetter der de slapp. Når sangen er ferdig for andre gang, går de bort og stiller seg på hver side av henne, alle tre med hodet utenfor spoten. De bukker.

### 7.3. Transkripsjon: *Big 3<sup>rd</sup> episode – Happy/End*

#### Scene 1

*(Til venstre, foran et trommesett, to elgitarer og en bass som står på stativ, sitter Mann og spiller kassegitar. Kvinne står ved siden av og synger.)*

**Kvinne:** No, no, no, no, no  
Nobody knows  
No, no, no, no  
Nobody knows how much it hurts  
No, no, no, no, no  
Nobody knows  
No, no, no, no  
Nobody knows how much it hurts

When I cry sometimes  
I don't cry for you  
I'm just crying for myself  
When I laugh sometimes  
I don't laugh at you  
I'm just laughing at myself

'Cause you left me alone  
You left me alone  
And I can't forget you  
'Cause you left me alone  
You left me alone  
And I can't forget you

No, no, no, no, no  
Nobody knows  
No, no, no, no  
Nobody knows how much it hurts  
No, no, no, no, no  
Nobody knows  
No, no, no, no  
Nobody knows how much it hurts

When I lie sometimes  
I don't lie to you  
I'm just lying to myself  
When I cry sometimes  
I don't cry for you  
I'm just crying for myself

'Cause you left me alone  
You left me alone  
And I can't forget you  
'Cause you left me alone  
You left me alone

And I can't forget you

*(Fem andre (tre menn og to kvinner) kommer inn på scenen, klapper takten og synger med.)*

**Alle:** No, no, no, no, no  
Nobody knows  
No, no, no, no  
Nobody knows how much it hurts  
No, no, no, no, no  
Nobody knows  
No, no, no, no  
Nobody knows how much it hurts  
No, no, no, no, no  
Nobody knows  
No, no, no, no  
Nobody knows how much it hurts

**Kvinne:** No, no, no, no, no  
Nobody knows  
No, no, no, no  
Nobody knows how much it hurts

## **Scene 2**

*(Et band i bar overkropp, bestående av trommeslager, bassist og to gitarister, spiller åpningsriffet til "Smells Like Teen Spirit". De stopper etter noen takter.)*

**Gitarist 1** (til bassisten): James, that's not right.

**Gitarist 2:** True, it sounds –

**James:** Sorry.

**Trommeslager:** Okay, guys; once more.

*(De spiller cirka like lenge.)*

**Trommeslager:** Fuckin' hell; try to focus, for chrissake!

**Gitarist 2:** James, what's wrong?

**James:** Okay, guys; I gotta tell you something. Remember when we performed Big 3 in Tokyo last month?

**Alle:** Mm.

**James:** And after the show we hung out at the hotel room?

**Alle:** Yeah.

**James:** And, actually, Grace and I, erm, I mean, she stayed over night in my room.

**Gitarist 1:** Typical!

*(Alle ler.)*

**James:** I got the feeling she fell in love.

**Gitarist 2:** That's normal; it means you made her happy, right?

*(Alle ler. Trommis faller av stolen og sparker i symbalen.)*

**James:** But this morning she, erm, well, she told me she's pregnant.

**Gitarist 2:** Oh, no!

**Gitarist 1:** No way!

**Trommis:** Not again! James, have you ever heard of condoms, for chrissake?

(**Mann**, også han i bar overkropp, kommer inn og gir alle en øl.)

**Gitarist 1** (*til Mann*): Thanks. (*til James*.) Wait a second. Does Grace wanna keep it?

**James**: Yeah. (*til Mann*.) Thanks. (*til Gitarist 1*.) She's in love and she wants to keep it, you know what I mean?

**Trommis**: Christ!

(*Alle tar en slurk av ølen.*)

**Gitarist 1**: What are you gonna do?

**Mann**: Grace has gotta understand that you already have three children with three different women; you don't wanna go through all that again?

**Trommis**: Tell her straight that you don't care about her, that you don't want a child at all and especially not with her.

**James**: But can't she force me to be the father with some kind of DNA test or something?

**Trommis**: Come on; no way!

**Gitarist 1**: No, no, no, no; no one can force you to do that; that's illegal.

**Mann**: That's impossible.

**Gitarist 2**: You know what? If she makes any trouble, we say that we all spent the night with her.

**Alle**: Yeah! (*ler.*)

**Mann**: Brilliant!

**James**: Oh, fuck. If my wife hears about this... Fuck! Hang on, guys; I wanna forget I told you all that shit. Just forget it.

**Gitarist 1**: James, James, look. I know what you should do. You've got to make her think about having an abortion.

(*Alle fryser noen sekunder.*)

You've gotta tell her that having a kid right now would screw up your relationship.

**Gitarist 2**: Tell her you love her. Tell her you're ready to do everything for her. Tell her you're gonna leave your wife.

**Trommis**: That your biggest wish is to stay with her!

(*Grace kommer inn fra høyre.*)

**Grace**: Hi, boys!

**Alle**: Grace!

**Grace**: James.

(*Grace er kledd i kort, rød kjole. Hun går bort til James. De omfavner hverandre og kysser. Han tar henne på rumpa.*)

### **Scene 3**

(*På lerretet: To halvnakne menn koser seg med hverandre på et kjøkken. En kvinne kommer inn og tar del i omfavnelsen. En stemme tilhørende Boris Cyrulnik snakker på fransk med engelsk undertekst.*)

**Boris Cyrulnik**: The moment one falls in love is the most pathological moment in the life of a human being. It is the moment when one loses possession of one's self. It's a pathological moment. Not because it implies something morbid or ill. Pathological means 'I suffer'. I suffer from something wonderful.

(*Klipp til Boris Cyrulnik som sitter i en hage og blir intervjuet.*)

I suffer for no longer being myself.' It's wonderful because she possesses me –

(*Klipp tilbake til leiligheten. Vi følger kamera videre inn i stua, der flere*



*mennesker har sex med hverandre.)*

– and it ravishes me. It's the loveliest pathological moment in the life of a normal human being. That explains why, in a culture defined by individuality and personal achievement, most men and not a few women never want to experience this feeling of dependence upon someone else. That's why many people hate love and why many cultures have institutionalized this hate of love. And yet the sorrow of unrequited love remains fundamental to the culture. Entire cultures have been based on it. It is necessary even if it is painful, as long as one can overcome it.

#### **Scene 4**

*(Bandet er tilbake på scenen. De begynner på det samme riffet.)*

**Gitarist 1:** *(til bassisten):* James, that's not right.

**Gitarist 2:** True, it sounds –

**James:** Sorry.

**Trommeslager:** Okay, guys; once more.

*(Skuespillerne fryser et par sekunder. Deretter fortsetter scenen.)*

**Trommeslager:** Fuckin' hell; try to focus, for chrissake!

**Gitarist 2:** James, what's wrong?

**James:** Okay, guys; I gotta tell you something. Remember when we performed Big 3 in Tokyo last month?

**Alle:** Mm.

**James:** And after the show we hung out at the hotel room?

**Alle:** Yeah.

**James:** And, actually, Grace and I, erm, I mean, she stayed over night in my room.

**Gitarist 1:** Typical!

*(Alle ler.)*

**James:** I got the feeling she fell in love.

**Gitarist 2:** That's normal; it means you made her happy, right?

*(Alle ler. Trommis faller av stolen og sparker i symbalen.)*

**James:** But this morning she, erm, well, she told me she's pregnant.

**Gitarist 2:** Oh, no!

**Gitarist 1:** No way!

**Trommis:** Not again! James, have you ever heard of condoms, for chrissake?

*(Mann, også han i bar overkropp, kommer inn og gir alle en øl.)*

**Gitarist 1 (til Mann):** Thanks. *(til James.)* Wait a second. Does Grace wanna keep it?

**James:** Yeah. *(til Mann.)* Thanks. *(til Gitarist 1.)* She's in love and she wants to keep it, you know what I mean?

**Trommis:** Christ!

*(Alle tar en slurk av ølen.)*

**Gitarist 1:** What are you gonna do?

**Mann:** Grace has gotta understand that you already have three children with three different women; you don't wanna go through all that again?

**Trommis:** Tell her straight that you don't care about her, that you don't want a child at all and especially not with her.

**James:** But can't she force me to be the father with some kind of DNA test or something?

**Trommis:** Come on; no way!

**Gitarist 1:** No, no, no, no; no one can force you to do that; that's illegal.

**Mann:** That's impossible.

**Gitarist 2:** You know what? If she makes any trouble, we say that we all spent the night with her.

**Alle:** Yeah! *(ler.)*

**Mann:** Brilliant.

*(Skuespillerne i frys. Spot på Grace som står midt på scenen, også hun i frys, og ser mot James. Etter noen sekunder fortsetter scenen. Grace star fortsatt i frys.)*

**James:** Oh, fuck. If my wife hears about this... Fuck! Hang on, guys; I wanna forget I told you all that shit. Just forget it.

**Gitarist 1:** James, James, look. I know what you should do. You've got to make her think about having an abortion.

*(Alle fryser noen sekunder.)*

You've gotta tell her that having a kid right now would screw up your relationship.

**Gitarist 2:** Tell her you love her. Tell her you're ready to do everything for her. Tell her you're gonna leave your wife.

**Trommis:** That your biggest wish is to stay with her!

*(Grace kommer inn fra høyre.)*

**Grace:** Hi, boys!

**Alle:** Grace!

*(Spot på Grace som står i frys.)*

**Gitarist 2:** You know what? If she makes any trouble, we say that we all spent the night with her.

**Alle:** Yeah! *(ler.)*

**Mann:** Brilliant.

**James:** Oh, fuck. If my wife hears about this... Fuck! Hang on, guys; I wanna forget I told you all that shit. Just forget it.

**Gitarist 1:** James, James, look. I know what you should do. You've got to make her think about having an abortion. You've gotta tell her that having a kid right now would screw up your relationship.

**Gitarist 2:** Tell her you love her. Tell her you're ready to do everything for her. Tell her you're gonna leave your wife.

**Trommis:** That your biggest wish is to stay with her!

*(Grace kommer inn fra høyre.)*

**Grace:** Hi, boys!

**Alle:** Grace!

**Grace:** James.

*(Grace går bort til James. De omfavner hverandre og kysser. Han tar henne på rumpa.)*

Okay, boys. Okay. Back to work.

*(Hun plukker opp en mikrofon. Bandet begynner å spille; Grace står med ryggen til publikum og synger.)*

Load up on guns and bring your friends

It's fun to lose and to pretend

She's overbored and self-assured

Oh no, I know a dirty word

Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello.

*(Musikken øker i volum samtidig som den skifter til play- og sing back. **Grace** og resten av bandet går til midten av scenen. **Grace** vrikker på kryper langs gulvet, tar på seg selv, blottet et bryst, gnir seg i skrittet, "onanerer mikrofonen" og simulerer samleie med **Gitarist 1** ("doggy style"))*

With the lights out it's dangerous  
Here we are now, entertain us  
I feel stupid and contagious  
Here we are now, entertain us  
A mulatto, an albino, a mosquito, my libido  
Yay, yay, yay

I'm worse at what I do best  
and for this gift I feel blessed  
Our little group has always been  
and always will until the end

Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello.

With the lights out it's dangerous  
Here we are now, entertain us  
I feel stupid and contagious  
Here we are now, entertain us  
A mulatto, an albino, a mosquito, my libido  
Yay, yay, yay

And I forget just why I taste  
Oh yeah, I guess it makes me smile  
I found it hard, it was hard to find  
Oh well, whatever, never mind

Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello, how low?  
Hello, hello, hello.

With the lights out it's dangerous  
Here we are now, entertain us  
I feel stupid and contagious  
Here we are now, entertain us  
A mulatto, an albino, a mosquito, my libido  
A denial, a denial, a denial, a denial, a denial!

## **Scene 5**

*(På et lysende dansegulv bakerst på scenen står en gruppe unge mennesker og danser til Gnarl's Barkleys "Crazy". De viser seg fram for hverandre med ulike dansetriks. Ved slutten av scenen står de i e klynge og jubler.)*

## **Scene 6**

*(På lerretet: Noen dansere øver inn en slags showdans. Tekst: "BELGIUM, Kortrijk – SUPERAMAS at work". Vi hører Jackson Fives "I want you back". Ny tekst: "USA, New York City". En dresskledd mann hilser på seg selv i speilet og går deretter inn i et rom, underskriver et dokument og håndhilser på flere andre dresskledd menn. Tilbake i Belgia: En brunette får en telefon fra den dresskledd mannen. Bildet skifter mellom henne og mannen.)*

**Mann:** Hey! I've got good news, and I've got good news... What do you want to hear first? No, no, no, wait. Just say... Who's the man... Who's the man? I'm the man. I've got five gigs in North America. I've got four in the USA... And one in Montréal.

**Brunette** *(til de andre):* We're going to New York!

**En mann:** To New York!

*(Alle jubler, hopper rundt på gulvet og klemmer hverandre.)*

*(Vi ser korte klipp fra flyreisen, limousin gjennom New Yorks gater og til slutt Superamas som arrangerer dansaudition.)*

**Brunette:** Thank you, guys... You've all been great tonight., and the lucky ones are... 323... and 71.

*(De to utvalgte skriker og gråter.)*

*(Turistbilder av Superamas i New Yorks gater og med båt på Hudson River.)*

**Blondine** *(peker mot himmelen):* Look! A seagull!

*(Superamas på et fortau. Tekst: "Meeting 'CAKE'" Superamas hilser på en liten hund på et fortau. Tekst: "And famous CLAUDE WAMPLER". De møter performance-kunstner Claude Wampler.)*

*(Superamas danser på Times Square.)*

*(Superamas står på en scene og tar imot applaus og jubel. Tekst: "New York City 'THE KITCHEN' – BIG 3 U.S Premiere". Brunette sitter i publikum.)*

*(Mann sitter på en seng i et hotellrom og snakker i mobiltelefon. Brunette står foran ham. Hun lar kjolen falle og er naken under. Mann ser på kvinnen mens han snakker.)*

**Mann** *(i telefonen):* I'm sorry, I missed it. You know they just came to... to drop off the contracts... I mean, pick up the contracts. Can I just call you back?

*(Faksimile av Superamas-anmeldelse i The Sun.)*

*(Mann og Brunette ligger på senga og leser anmeldelsen.)*

*(På bar. Mann hilser på en annen mann. Deretter: Står i baren og kysser med Brunette.*

*(Superamas kommer inn i lokalet.)*

**Mann** *(gjør den samme håndbevegelsen som da han hilste på seg selv i speilet):* Superamas!

*(Bargjestene jubler. Superamas danser. Lyd og bilde skrus gradvis ned i tempo. Tekst: "SUPERAMAS DRINKS [symbol for ølmerke] TRUMER PILS".)*

## **Scene 7**

*(På scenen: Et neonskilt som viser "TRUMER PILS", lyser. To kvinner, en blondine og en med hårbånd, kommer inn fra venstre. De går bort til høyre side av scenen, der det står vi tre garderobeskap, en drikkefontene, en stairmaster, et slags stående solarium med en stol foran og tre krakker. De skifter tøy mens de snakker.)*

**June:** Grace, don't you think Ester has lost weight again?

**Grace:** Oh, she has.

**June:** And she's such a bad dancer – always off balance.

**Grace:** Yes, she gets dizzy, 'cause she doesn't eat enough.

*(Ester, en brunette, kommer inn.)*

**Ester:** Hi, girls!

**June og Grace:** Hi, Ester!

*(June gir Ester et kyss.)*

**Ester:** The new dance teacher comes today, right?

*(Ester og Grace kysser.)*

**Grace:** Yes. Boidanza, girls, is a one-way ticket to happiness – you can bet on that.

**Ester:** Grace, you look tired.

**Grace:** Tired? Me? You must be kidding.

*(Grace går og ser seg i speilet.)*

**June:** I'm tired; I've been fucking Carlos the whole night!

**Grace:** Aqua gymnastics Carlos?

**June:** Yeah!

**Ester:** Now I'm really starving. I need some sugar.

**Grace:** Sugar? Honey, sugar's a killer! You know what sugar does to your butt.

**Ester:** Whats wrong with my butt?

*(Ester løfter på kjolen og blottes rompa.)*

**Grace:** By the way, Ester, I was arguing with Eliot yesterday... Do you think stripping is sexy?

**Ester:** God, yes!

**June:** You know what Merce said to me yesterday?

**Grace:** Merce? Merce who?

**June:** Merce Cunningham.

**Ester:** Isn't he dead?

**June:** You won't believe it. He came to me after the class, he took my hands, he looked into my eyes – and, you know, Merce has this very intense gaze – and then he said: "You gotta love the daily work!"

**Ester:** Great.

**Grace:** Oh, oh, congratulations. You know what, June? Biodanza is definitely what you need. My god, I'm so excited about it!

**June:** I've got a fantastic present from Mitch.

**Grace:** My Biodanza Mitch?

**June:** He gave me a vibrating butterfly. You put it between your legs, and it stimulates your clitoris. Take a seat and try it with me.

*(June viser hvordan det skal gjøres.)*

You simply open your legs, let the butterfly travel around your pussy, and with your pelvis, you go front and back, and front and back.

**Grace:** Oh... That feels great. Now, June, you have to admit that you only come here for love.

**Ester:** Or sex.

**June:** Yeah, I admit it.

**Ester** (*går opp på stairmasteren*): Do you know what happened to me last night at Bill's party?

**June:** Bill Murray?

**Grace:** No, Bill Gates.

**Ester:** The charity prins. Anyway, I finally had sex with my shrink.

**June:** Oh, great!

**Grace:** Oh, no!

**Ester:** Mm, so disappointing.

**Grace:** Well, no wonder, honey.

**Ester:** Well, he's one of these guys who keeps rubbing this one spot on your body thinking he's found the magic spot, when actually all he's doing is annoying you. Well, I'm sure you know what I mean, Grace.

**June** (*til Ester*): You should try James.

**Grace:** African dance teacher James?

    (**June nikker**.)

**Ester:** Hey, hey, wait a minute. We have James, Carlos, Mitch... Who else?

**Grace:** Okay, now, that's interesting.

    (**Grace og Ester setter seg på hver sin krakk**.)

**Grace** (*til June*): So, if you made a ranking, who would be your number one?

    (**June tenker seg om. Ser Bruce, som kommer inn fra venstre**.)

**June:** Bruce!

**Grace og Ester** (*i kor*): Bruce?

**Bruce:** Hi, girls!

**Alle tre:** Hi, Bruce!

**Bruce:** How are you doing today?

**Ester** (*kysser ham*): Really fine.

**Grace** (*kysser ham*): Even better.

**June** (*kysser ham*): Man, so good!

    (**Bruce vøtter hendene i drikkefontenen og fukter ansiktet og brystkassen. Går bort til speilet og hilser på seg selv. Går opp på stairmasteren**.)

**Bruce:** Tell me, did you all come here for the new Biodanza workshop?

**Alle tre:** Yes!

**Bruce** (*smiler og trækker*): Wow!

    (**Dad kommer inn fra venstre**.)

**Dad:** June, what are you doing here? You should be home helping mom.

**June:** Shit, I totally forgot! But we're gonna try a new thing today, dad. Why don't you stay and try it out?

**Dad:** No, no, no, no, no. We're going home *now*.

**Grace** (*til Dad*): June is right; I can tell you, Biodanza is quite an experience.

**June** (*drar Dad i armen*): Come on!

**Grace:** Oh, come on, give it a try.

**Ester:** Please!

## **Scene 8**

(På lerretet: Ti mennesker i en leilighet. Mennene har på seg ishockeyutstyr, kvinnene cheerleader-antrekk. De drikker øl og snakker sammen. Fyr på peisen, tente stearinlys. Vi hører en bossanova-låt. I en sofa sitter en ung blondine og snakker med en mørkhåret kvinne kledd i en kjole som gir assosiasjoner til flamenco.)

**Blondine:** That sounds terrific!

**Mørkhåret:** Yes, it is.

**Blondine:** Come on, show it to us.

*(Blondine tar Mørkhåret i hendene og trekker henne opp av sofaen.)*

**Mørkhåret** *(stritter imot)*: No, no, no, please...

**Blondine:** Please, a bit.

**Mørkhåret:** But that's embarrassing.

**Blondine:** No, it's not embarrassing... Come on!

**Mørkhåret** *(gor vesken sin til en mann)*: Would you watch my bag?

*(Hun går ut på gulvet og setter seg. De andre setter seg i en ring rundt henne.)*

**Mørkhåret:** What I want to show you is a dance that really changed my life. And it's called the dance of liberation.

*(Kort pause. Mørkhåret legger hendene på brystet og puster dypt inn.)*

**Mørkhåret:** And keep in mind that... "it's one thing to know the path... but... it's another thing to walk the path."

*(Hun fester armene bak på ryggen, lener seg forover og vrir seg som om hun sitter fast. Deretter "gjør hun seg fri" og utstøter et slags primalskrik. En kvinne gir henne en klem.)*

*(Neste bilde: Mørkhåret har reist seg; de andre sitter rundt.)*

**Mørkhåret:** Okay, guys... and now it's your turn.

*(De andre utfører dansen. Deretter finner alle seg en av motsatt kjønn som de omfavner.)*

## **Scene 9**

*(På scenen: Det samme som i scene 7.)*

**June:** Grace, don't you think Ester has lost weight again?

**Grace:** Oh, she has.

**June:** And she's such a bad dancer. Always off balance.

**Grace:** Yes, she gets dizzy, 'cause she doesn't eat enough.

*(Ester kommer inn.)*

**Ester:** Hi, girls!

**June og Grace:** Hi, Ester!

*(June gir Ester et kyss.)*

**Ester:** The new dance teacher comes today, right?

*(Ester og Grace kysser.)*

**Grace:** Yes. Boidanza, girls, is a one-way ticket to happiness – you can bet on that.

**Ester:** Grace, you look tired.

**Grace:** Tired? Me? You must be kidding.

*(Grace går og ser seg i speilet.)*

**June:** I'm tired; I've been fucking Carlos the whole night!

**Grace:** Aqua gymnastics Carlos?

**June:** Yeah!

**Ester:** Now I'm really starving. I need some sugar.

**Grace:** Sugar? Honey, sugar's a killer! You know what sugar does to your butt.

**Ester:** What's wrong with my butt?

*(Lydopptaket skifter. Vi hører andre stemmer. June står med ryggen til de to andre.)*

**Laura:** Kitty, what is it; is something wrong?

**Kitty:** I... I have to go into the hospital for a couple of days.

**Laura:** Kitty...

**Kitty:** Yeah, I have... I have some kind of growth in my uterus and they're gonna go in and take a look.

**Laura:** When?

**Kitty:** This afternoon.

**Laura:** What did the doctor say, exactly?

**Kitty:** That's probably what's the trouble's been... about getting pregnant. The thing is... I mean, you know, I've been... really happy with Ray. And now it turns out there was a reason. There was a reason I couldn't conceive. You're lucky, Laura. I don't think you can call yourself a woman until you're a mother. But the joke is... all my life I could do everything. (*stryker Blondine over håret og skuldrene.*) I mean, I could do anything, really – except the one thing I wanted.

**Laura:** Yes.

**Kitty:** That's all.

**Laura:** At least now, they'll be able to deal with it.

**Kitty:** That's right. That's what they're doing.

**Laura:** That's right.

**Kitty:** Mm. I'm not worried. What would be the point in worrying?

**Laura:** No, it's not in your hands.

**Kitty (gråtkvalt):** Well, that's it. It's in the hands of some physician I've never even met. Some surgeon who probably drinks more martinis than Ray and –

**Laura:** Oh, Kitty.

**Kitty:** I mean, of course, I'm worried about Ray.

**Laura (går bort til Kitty):** Come here.

**Kitty:** I'm doing fine. Really.

**Laura:** I know. I know you are.

**Kitty:** I'm more worried about Ray; he's not good with this stuff.

(*Laura tar Kittys hodet i hendene sine og kysser henne på pannen.*)

**Laura:** Forget about Ray. (*fortsetter å kysse henne på pannen.*) Just forget about Ray. (*De kysser.*)

**Kitty:** You're sweet.

(*Vi hører "The Hours", soundtracket til filmen med samme navn. Kitty reiser seg og går noen skritt mot høyre; blir stående i utkanten av lyset.*)

**Laura:** Kitty, you didn't mind?

**Kitty:** What? I didn't mind what?

### **Scene 10**

(*Skuespillerne i frys. Kitty står og ser mot venstre, Vi hører fottrinn og barnestemmer. Lyset tones gradvis ned. Deretter spot på Kitty. Black out. Soundtracket fortsetter og går over i Katie Meluas "I cried for you". Spot på Blondine som synger. Brunette blottet samtidig rompe og bryster og stripper til slutt helt naken.*)

**Blondine:** You're beautiful so silently,  
It lies beneath a shade of blue.  
It struck me so violently,  
When I looked at you.



But others pass, they never pause,  
To feel that magic in your hand.  
To me you're like a wild rose  
They never understand, why

I cried for you,  
When the sky cried for you,  
And when you went  
I became a hopeless drifter.  
But this life was not for you  
Though I learned from you,  
That beauty need only be a whisper.

### **Scene 11**

*(På scenen: June og Grace kommer inn som i scene 7 og 9. Ester står i frys, naken, med trusa i hånda. June og Grace interagerer ikke med henne, men med stemmen til en usynlig kvinne (der Ester befant seg de forutgående gangene scenen ble spilt.)*

**June:** Grace, don't you think Ester has lost weight again?

**Grace:** Oh, she has.

**June:** And she's such a bad dancer. Always off balance.

**Grace:** Yes, she gets dizzy, 'cause she doesn't eat enough.

*(Ester, en brunette, kommer inn.)*

**Ester:** Hi, girls!

**June og Grace:** Hi, Ester!

*(June gir Ester et kyss.)*

**Ester:** The new dance teacher comes today, right?

*(Ester og Grace kysser.)*

**Grace:** Yes. Biodanza, girls, is a one-way ticket to happiness – you can bet on that.

**Ester:** Grace, you look tired.

**Grace:** Tired? Me? You must be kidding.

*(Grace går og ser seg i speilet.)*

**June:** I'm tired; I've been fucking Carlos the whole night!

**Grace:** Aqua gymnastics Carlos?

**June:** Yeah!

**Ester:** Now I'm really starving. I need some sugar.

**Grace:** Sugar? Honey, sugar's a killer! You know what sugar does to your butt.

**Ester:** What's wrong with my butt?

*(Ester løfter på kjolen og blottes rompa.)*

**Grace:** By the way, Ester, I was arguing with Eliot yesterday... Do you think stripping is sexy?

**Ester:** God, yes!

**June:** You know what Merce said to me yesterday?

### **Scene 12**

*(På lerretet: To menn, Fritz og James, sitter i en sal og ser på et strippeshow. Lerretet er halvveis vendt mot kvinnene på scenen, som fortsetter å interagere, lydløst og halvnakne.)*

**James:** And what are you doing here?

**Fritz:** Um, I'm here as a, uh... I'm here as a scientist, you know? I'm here as a scientist. Plumbing the depth of the soul.

**James:** A bit of plumbing?

**Fritz:** Yes, yes...

*(De stønner, samtidig som Grace kjenner på Junes bryster.)*

**Fritz:** I was so interested, you know, in your case. Intrigued me immensely those things that you told me about, what happens. I, uh... Well, I freely admit it, I, uh... decided to follow you here.

**James:** If you followed me here, how did you contrive to be here before me?

**Fritz:** Uh... I followed you... very fast.

**James:** Ah. Look, a point I've noticed, scientifically, is that stripping is not sexy.

**Fritz:** No, not in the slightest.

**James:** I can speak with a certain authority on this because I've seen this show a hundred times.

**Fritz:** You've seen this show a hundred times?

**James:** Mm.

**Fritz** (*griper James i armen*): Then admit it, Mr. James. Admit you come here merely searching for love.

**James:** I admit it.

**Fritz:** Well, I'm glad that you admitted it. Otherwise I'd have to lock you in a dark closet, you naughty man.

### **Scene 13**

*(På scenen.)*

**Ester** (*går opp på starmasteren*): Do you know what happened to me last night at Bill's party?

**June:** Bill Murray?

**Grace:** No, Bill Gates.

**Ester:** The charity prins. Anyway, I finally had sex with my shrink.

**June:** Oh, great!

**Grace:** Oh, no!

**Ester:** Mm, so disappointing.

**Grace:** Well, no wonder, honey.

**Ester:** Well, he's one of these guys who keeps rubbing this one spot on your body thinking he's found the magic spot, when actually all he's doing is annoying you. Well, I'm sure you know what I mean, Grace.

**June** (*til Ester*): You should try James.

**Grace:** African dance teacher James?

*(June nikker.)*

**Ester:** Hey, hey, wait a minute. We have James, Carlos, Mitch... Who else?

**Grace:** Okay, now, that's interesting.

*(Grace og Ester setter seg på hver sin krakk.)*

**Grace** (*til June*): So, if you made a ranking, who would be your number one?

*(June tenker seg om. Ser Bruce, som kommer inn fra venstre.)*

**June:** Bruce!

**Grace og Ester** (*i kor*): Bruce?

**Bruce:** Hi, girls!

**Alle tre:** Hi, Bruce!

**Bruce:** How are you doing today?

**Ester** (*kysser ham*): Really fine.

**Grace** (*kysser ham*): Even better.

**June** (*kysser ham*): Man, so good!

*(Bruce våter hendene i drikkefontenen og fukter ansiktet og brystkassen. Går bort til speilet og hilser på seg selv. Går opp på stairmasteren.)*

**Bruce:** Tell me, did you all come here for the new Biodanza workshop?

**Alle tre:** Yes!

**Bruce** (*smiler og trækker*): Wow!

*(Dad kommer inn fra venstre.)*

**Dad:** June, what are you doing here? You should be home helping mom.

**June:** Shit, I totally forgot! But we're gonna try a new thing today, dad. Why don't you stay and try it out?

**Dad:** No, no, no, no, no. We're going home *now*.

**Grace** (*til Dad*): June is right; I can tell you, Biodanza is quite an experience.

**June** (*drar Dad i armen*): Come on!

**Grace:** Oh, come on, give it a try.

**Ester:** Please!

#### **Scene 14**

*(På lerretet: Tilbake i leiligheten med de sportskledde (jf. scene 8). Vi hører rolig pianomusikk. To kvinner stryker en mann over kroppen. De andre sitter rundt.)*

**Mørkhåret:** So, guys, this has nothing to do with sexuality. (*til den ene av kvinnene.*) So, Agnieszka, I'd like to invite you to try to caress this man with a very organic touch. Does that make any sense to you? So when you're caressing him... You caress him as if he would be a child or a little dog.

*(En kvinne fniser.)*

Agatha, laughing is very often just an escape.

*(Agnieszka stryker mannen på magen.)*

Let's try something. Just close your eyes... And you're just following your hands...

You're not able to know what's going to happen next.

*(Agnieszka stikker armene inn i mannens hockeyshorts.)*

You finish this exercise by helping him to sit up, softly, carefully. And you give him a big hug.

*(Hun omfavner ham. Det knaker i hockeyutstyr.)*

Give him shelter.

#### **Scene 15**

*(På scenen.)*

**June:** I've got a fantastic present from Mitch.

**Grace:** My Biodanza Mitch?

**June:** He gave me a vibrating butterfly. You put it between your legs, and it stimulates your clitoris. Take a seat and try it with me.

*(June viser hvordan det skal gjøres.)*

You simply open your legs, let the butterfly travel around your pussy, and with your pelvis, you go front and back, and front and back.

**Grace:** Oh... That feels great. Now, June, you have to admit that you only come here for love.

**Ester:** Or sex.

**June:** Yeah, I admit it.

**Ester** (*går opp på stairmasteren*): Do you know what happened to me last night at Bill's party?

(*Skuespillerne i frys.*)

## **Scene 16**

(*På lerretet. To biler frontkolliderer og ender i grøfta. På scenen: scenelyset blinker. Lerretet blir mørkt. Interaksjonen fra scene 15 fortsetter noen få sekunder, lydløst og i sakte bevegelse. Deretter: skuespillerne i frys. Vi hører lyden fra kollisjonen igjen, og scenelyset blinker. Black out. Dramatisk filmmusikk.*)

## **Scene 17**

(*På scenen.*)

**Ester:** The charity prins. Anyway, I finally had sex with my shrink.

**June:** Oh, great!

**Grace:** Oh, no!

**Ester:** Mm, so disappointing.

**Grace:** Well, no wonder, honey.

**Ester:** Well, he's one of these guys who keeps rubbing this one spot on your body thinking he's found the magic spot, when actually all he's doing is annoying you.

Well, I'm sure you know what I mean, Grace.

**June** (*til Ester*): You should try James.

**Grace:** African dance teacher James?

(*June nikker.*)

**Ester:** Hey, hey, wait a minute. We have James, Carlos, Mitch... Who else?

**Grace:** Okay, now, that's interesting.

(*Grace og Ester setter seg på hver sin krakk.*)

**Grace** (*til June*): So, if you made a ranking, who would be your number one?

(*June tenker seg om. Ser Bruce, som kommer inn fra venstre.*)

**June:** Bruce!

**Grace og Ester** (*i kor*): Bruce?

**Bruce:** Hi, girls!

**Alle tre:** Hi, Bruce!

**Bruce:** How are you doing today?

**Ester** (*kysser ham*): Really fine.

**Grace** (*kysser ham*): Even better.

**June** (*kysser ham*): Man, so good!

(*Bruce vøter hendene i drikkfontenen og fukter ansiktet og brystkassen. Går bort til speilet og hilser på seg selv. Går opp på stairmasteren.*)

**Bruce:** Tell me, did you all come here for the new Biodanza workshop?

**Alle tre:** Yes!

**Bruce** (*smiler og trækker*): Wow!

(**Dad** kommer inn fra venstre.)

**Dad:** June, what are you doing here? You should be home helping mom.

**June:** Shit, I totally forgot! But we're gonna try a new thing today, dad. Why don't you stay and try it out?

**Dad:** No, no, no, no, no. We're going home *now*.

**Grace** (til **Dad**): June is right; I can tell you, Biodanza is quite an experience.

**June** (drar **Dad** i armen): Come on!

**Grace:** Oh, come on, give it a try.

**Ester:** Please!

**Dad** (nøler): Okay. You can teach me.

**Alle tre:** Yes!

(De går bak på scenen. **Bruce** står fortsatt på stairmasteren. Han mimer til Jacques Derridas stemme. Teksten projiseres på lerretet. Etter noen sekunder kommer de og setter seg i en ring rundt **Bruce** som "snakker" til dem. Resten av Superamas kommer inn og gjør det samme.)

**Bruce:** I often ask myself the question, why? Why insisting on deconstructing something which is so good?

(Latter (på lydsporet; skuespillerne mimer til latteren).)

And the only answer I have is something which contradicts the desire for this good. But where does this contradiction come from? First I give it a name, which I sometimes write with a capital letter that is Necessity. And I write this with a capital letter just to emphasize the fact that it is a singular necessity. As a singular person, I have to do with Necessity itself that is something or someone or some X which compels me to admit that my desire for good, for presence, my own metaphysics of presence not only cannot be accomplished, needs its limits, but should not be accomplished. Because the accomplishment or fulfilment of this desire for a present would be death itself. The good, the absolute good, would be identical with death. And Necessity at the same time teaches me in a very violent way, to admit that my desire cannot be fulfilled, that there is no present. Presence is always divided and split, and marked by differences, by spaces etc. So this is a bad limit, something "qui m'empêche de jouir pleinement", but at the same time, it is the condition of my desire. And if such a limit was erased, then this would be death! This will be death! And at the end, we know, all this will end very badly.

(Latter.)

We know that at the end "tout ça finira tres mal de toutes façons."

(Vi hører "I Want You Back". En gruppe jublende mennesker kommer inn på scenen og danser til sangen. Superamas i frys. Når dansen er ferdig, reiser Superamas seg, går bort til danserne, de stiller seg på rekke, bukker og går ut.)

## **Scene 18**

(På lerretet: Rulletekst. En mann og en kvinne sitter ved et tre og betrakter resten av Superamas som danser rundt et bål.)

**Han:** Wow. It's beautiful. Mankind can be so beautiful. You know what? It reminds me of this movie. "Zorba the greek". Have you seen it?

**Hun:** Yeah, sure.

**Han:** There is in there this fantastic line that reads... Uuh... Man eats herrings, carrots and cucumbers... But at the end of the day, it's always a matter of... (inderlig

*uttrykk i ansiktet.)* tears and emotions. And look. It's all there. It's all there.

**Hun:** Exactly. Women should never forget that man is more than a cock. He's also got balls. I mean, while wanking, sucking or even fucking, just a little simple caress to the balls will for sure afford intense pleasure.

*(Mer rulletekst. Vi ser Superamas danse disko på baren i New York.)*

#### 7.4. Transkripsjon: Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner

*(På venstre side av scenen tre sminkebord. På høyre side tre garderobeskap. Innenfor dem tre giner med kvinne-soldatuniformer trødd over. En monitor både foran til venstre og høyre. Foran i midten en mikrofon på stativ.)*

*(Lyset slukkes.)*

##### **Prolog**

*(Lydkollasj: Maskingeværsalver og bombe.)*

##### **Scene 1**

*(Søstrene kommer ut fra midten av bakteppet, iført røde kjoler. Stiller seg opp i spoten. Vi hører "Melancholy Moon". Søstrene mimer.)*

**Alle:** It's a melancholy moon,  
Making magic in an empty night  
It's a sorry serenade, that's being played when you're not near me  
And I'd love to hold you near me  
So my darling, if you hear me

Let the stars begin to shine  
Let me see them in your eyes tonight  
Give the music back its charm  
Don't let this arms remain without you  
Oh my love the world without you  
It's a world that's out of tune

*(Lyden kuttes og lyset slukkes.)*

##### **Scene 2**

*(Søstrene går bort til hvert sitt sminkebord og tenner lysene. Maria trer nylonstrømper på armene, Nina leker med plastsoldater, Hildur tar på leppestift.)*

**Maria:** Yes, show business is always good, if you're good.

**Nina:** I am so knocked out all the time. I don't know whether I'm coming or going.

**Hildur:** The only thing on our minds now and then is pleasing people. We don't want to educate the public; we just want to entertain them.

**Maria:** What came out was strictly a product of the ear and the heart, not the eye.

**Nina:** "Know that whatever your trio is singing the audience can readily understand and will be able to sing right along with you."

**Hildur:** Take your choice of sides; one is as good and as potent as the other.

**Maria:** We've never been able to make any dent on the folks in our hometown... If we had just one wish, we'd ask to have the picture premieres there, and maybe we could make a personal appearance.

**Nina:** We've received more fan letters as a result of our film work than from any other type of job.

**Hildur:** It must be fame when you receive applause even before you do the number.

**Maria:** Universal has made us look so bad in pictures. It must be an art; they must study it nights like homework.

**Nina:** So often kids who've grown up working in show business forget that their parents brought them where they are. Our father invested money in us when we weren't doing well and he gave up 12 years of his life travelling with us.

**Hildur:** We don't want to go over the people's heads.

*(Vender seg mot publikum og vrikker på kroppen mens Nina tar en hårtørrer og blåser i skjortene hennes.)*

The public buys this kind of music because they wanna' sing it. They oughta' be able to copy our musical phrases and hot licks.

**Maria:** They said the GI's were the easiest audience to please compared to audiences at home. The expressions on a GI's face are wonderful; here, it's 'try and please me'.

**Nina:** We offered nothing but entertainment. No messages up our sleeves, just music, fun and laughter.

**Hildur:** Well, when rock came in, I didn't care for it, because I remember when we were working, we were trying to find pop tunes to sing, but we couldn't find anything, because it didn't have any lyrics. Nothing made sense. There wasn't anything we could do that lent to harmony. So...

**Alle:** We kind of stayed away from it.

*(Pause. Søstre ser på hverandre.)*

**Nina:** In show business, the measure of success is whether you are working. In 1940, we definitely were working.

**Hildur:** My audiences still won't let me make an appearance without singing it.

**Nina:** Maxene, Laverne and I never limited ourselves to our scheduled performances, and the entertainers in that troupe didn't, either.

**Maria:** Boys almost broke the front of the theatre down trying to get in for the first show. Entire show beautiful and clean –

**Hildur** *(samtidig)*: Don't you know there's a war on?

**Maria** *(ser anklagende på Hildur som har avbrutt henne)*: Audience's reaction on both shows was splendid.

**Nina:** For big bands, the war was already producing both good news and bad news. The good news was that their popularity zoomed. The bad news was that the military draft was breaking up the bands. The military draft was breaking up the bands. The military draft was breaking up the bands.

**Hildur** *(samtidig)*: Show business, like every business, jumped into the war with both feet.

**Maria:** He gave everyone a dollar a day, but he gave the three of us a dollar... From that time on, everyone thought of us as one.

**Nina:** It was then we realized we had something special to offer.

**Hildur:** When we heard music we had to bounce with the tune.

**Maria:** When our parents were alive, they travelled with us all over the country, and when the show was over, we were mama's and papa's girls at home. No dating in high school, no parties, no proms.

**Nina:** On stage we were The Andrews Sisters. At home we were just the kids. Mama wanted to make sure the success never went to our heads.

**Hildur:** If a boyfriend wanted to take one girl out –

**Alle** *(synger)*: – he had to take us all.

**Maria:** You can see how glued we were.

**Nina:** There had to be a breaking point.

**Maria:** Yes, show business is always good, if you're good.

**Nina:** I am so knocked out all the time. I don't know whether I'm coming or going.

**Hildur:** The only thing on our minds now and then is pleasing people. We don't want



to educate the public; we just want to entertain them.

*(Pause. Søstrene snur seg mot publikum og ruller med tungen inni munnen.)*

**Maria:** We learned all the responsibilities and disciplines of life in theatre: Show up early, work hard for your audience and never peak through the curtains.

**Nina:** If you didn't believe it, The Andrews Sisters would make a believer out of you.

**Hildur:** We are three complete individuals. We have different taste in men, clothes, just about everything, but we get along swell for sisters who have been thrown together so much and who are so different.

**Maria:** We all are very healthy. In fact –

**Alle** (*synger*): – we are as strong as –

**Hildur** (*med mørk røst*): – horses.

**Nina:** We've received more fan letters as a result of our film work than from any other type of job.

**Hildur:** It must be fame when you receive applause even before you do the number.

**Maria:** Universal has made us look so bad in pictures. It must be an art; they must study it nights like homework.

**Nina:** So often kids who've grown up working in show business forget that their parents brought them where they are. Our father invested money in us when we weren't doing well and he gave up 12 years of his life travelling with us.

**Hildur:** We don't want to go over the people's heads.

*(Vender seg mot publikum og vrikker på kroppen men's Nina tar en hårtørrer og blåser i skjortene hennes.)*

The public buys this kind of music because they wanna' sing it. They oughta' be able to copy our musical phrases and hot licks.

**Maria:** They said the GI's were the easiest audience to please compared to audiences at home. The expressions on a GI's face are wonderful; here, it's 'try and please me'.

**Nina:** We offered nothing but entertainment. No messages up our sleeves, just music, fun and laughter.

**Hildur:** Well, when rock came in, I didn't care for it, because I remember when we were working, we were trying to find pop tunes to sing, but we couldn't find anything because it didn't have any lyrics. Nothing made sense. There wasn't anything we could do that lent to harmony. So –

**Alle:** – we kind of stayed away from it.

*(Pause. Søstrene ser på hverandre.)*

**Nina:** In show business, the measure of success is whether you're working. In 1940, we definitely were working.

**Hildur:** My audiences still won't let me make an appearance without singing it.

**Nina:** Maxene, Laverne and I never limited ourselves to our scheduled performances, and the entertainers in that troupe didn't, either.

**Maria:** Boys almost broke the front of the theatre down trying to get in for the first show. Entire show beautiful and clean –

**Hildur** (*samtidig*): Don't you know there's a war on?

**Maria** (*ser anklagende på Hildur som har avbrutt henne*): Audience's reaction on both shows was splendid.

**Nina:** For big bands, the war was already producing both good news and bad news. The good news was that their popularity zoomed. The bad news was that the military draft was breaking up the bands. The military draft was breaking up the bands. The military draft was breaking up the bands.

**Hildur** (*samtidig*): Show business, like every business, jumped into the war with both feet.

**Maria:** He gave everyone a dollar a day, but he gave the three of us a dollar... From that time on, everyone thought of us as one.

**Nina:** It was then we realized we had something special to offer.

**Hildur:** When we heard music we had to bounce with the tune.

**Maria:** When our parents were alive, they travelled with us all over the country, and when the show was over, we were mama's and papa's girls at home. No dating in high school, no parties, no proms.

**Nina:** On stage we were The Andrews Sisters. At home we were just the kids. Mama wanted to make sure the success never went to our heads.

**Hildur:** If a boyfriend wanted to take one girl out –

**Alle (synger):** – he had to take us all.

**Maria:** You can see how glued we were.

**Nina:** There had to be a breaking point.

### **Scene 3**

*(Søstrene pusser tennene. Deretter danser de en liten kokett dans.)*

### **Scene 4**

*(Dansen avsluttes ved at søstrene går fram til mikrofonen.)*

**Nina (synger):** Of all the boys I've known and I've known some  
Until I first met you I was lonesome  
And when you came insight, dear my heart grew light  
And this whole world seemed new to me  
You're really swell, I have to admit you  
Deserve expressions that really fit you  
And so I've raced my brain hoping to explain  
All the things you do to me

**Alle:** Bei mir bistu shein – please let me explain,  
Bei mir bistu shein means you're grand  
Bei mir bistu shein – again I'll explain  
It means you're the fairest in the land  
I could say bella bella  
Even say wonderbar  
Each language only helps me tell you  
how grand you are  
I've tried to explain – bei mir bistu shein

**Nina:** So kiss me and say you understand  
Bei mir bistu shein  
You've heard it all before but let me try to explain  
Bei mir bistu shein means that your grand  
Bei mir bistu shein  
It's such an old refrain and yet I should explain  
It means I am begging for your hand

**Alle:** I could say bella bella  
Even say wunderbahr  
Each language only helps me tell you

how grand you are  
I've tried to explain – bei mir bistu shein  
So kiss me

**Nina:** And say that you will understand

### **Scene 5**

*(Søstrene går bort til ginene, skifter til uniform og begynner å danse. De går bort til sminkebordene, blander seg og drikker en rom og cola og fortsetter dansen.)*

**Maria:** We did it before  
We can do it again  
And we will do it again  
We got a heck of a job to do  
But you can bet that we'll see it through  
We did it before  
We can do it again  
And we will do it again

**Alle:** We'll knock them over and then  
We'll get the guy in front of them  
We did it before  
We can do it again.

### **Scene 6**

*(Søstrene går bort til garderobeskapet.)*

**Hildur** (*mens musikken fortsatt spiller*): Prepare to mount – mount!

*(De åpner hver sin skapdør. Maria og Nina går inn i hvert sitt skap og lukker døra bak seg; Hildur blir stående og se inn i skapet, i et kamera med live overføring til monitoren foran til høyre.)*

**Hildur:** Tonight you pukes will sleep with your rifles! You will give your rifle a girl's name! Because this is the only pussy you people are going to get! Your days of finger-banging old Mary Jane Rottencrotch through her pretty pink panties are over! You're married to this piece, this weapon of iron and wood! And you will be faithful! Pray!

*(Lener seg mot kamera slik at vi ser nærbilde av ansiktet hennes i monitor.  
Snakker med lysere stemme.)*

This is my rifle. There are many like it, but this one is mine. My rifle is my best friend. It is my life. I must master it as I must master my life. Without me, my rifle is useless. Without my rifle I am useless. I must fire my rifle true. I must shoot straighter than my enemy, who is trying to kill me. I must shoot him before he shoots me. I will. Before God I swear this creed: my rifle and myself are defenders of my country, we are the masters of our enemy, we are the saviors of my life. So be it, until there is no enemy, but peace.

*(Går et skritt tilbake. Brøler.)*

Good night, ladies!

### **Scene 7**

*(Hildur lukker skapdøra og monitoren blir svart. Maria kommer ut av skapet. Hun ser på Hildur og begynner å fnise. Hildur går bort til henne og slår henne i ansiktet. De begynner å slåss.)*

### **Scene 8**

*(Nina kommer ut av sitt skap, går fram til mikrofonen, trekker et ark opp fra lomma og leser. Samtidig står Hildur og Maria på tåpissene bakerst på scenen.)*

**Nina:** Out where the river broke  
The bloodwood and the desert oak  
Holden wrecks and boiling diesels  
Steam in forty-five degrees

The time has come  
To say fair's fair  
To pay the rent  
To pay our share  
The time has come  
A fact's a fact  
It belongs to them  
Lets give it back

How can we dance when our earth is turning  
How do we sleep while our beds are burning  
How can we dance when our earth is turning  
How do we sleep while our beds are burning

The time has come  
To say fair's fair  
To pay the rent  
To pay our share  
The time has come  
A fact's a fact  
It belongs to them  
We're gonna give it back

How can we dance when our earth is turning  
How do we sleep while our beds are burning  
How can we dance when our earth is turning  
How do we sleep while our beds are burning

### **Scene 9**

*(Søstrene går bort til ginene og skifter tilbake til de røde kjolene.)*

### **Scene 10**

*(Hildur går fram til mikrofonen. Nina og Maria går bak på scenen og stiller seg i "ballettposisjon", altså på tærne.)*

**Hildur:** Der det luktar skit  
Luktar det verande.  
Mennesket ville svært gjerne vore i stand til  
Ikkje å skita, å ikkje opna den anale lomma,  
Men det har valt å skita  
Slik det skulle valt å leva  
i staden for å sammtykka i å leva død.

Saka er at for ikkje å bæsja,  
Skulle det ha vore tvungen til å samtykka i  
Å ikkje vera,  
Men det har ikkje kunne bestemt seg for å mista  
det verande,  
Det vil seia å dø levande.

Det finst i det verande  
Noko spesielt lokkande for mennesket  
Og dette noko er nettopp  
BÆSJEN.

For å eksistera er det nok å gi seg over  
Til det verande,  
Men for å leva,  
Lyt ein vera nokon,  
Og for å vera nokon  
Lyt ein ha eit BEIN,  
Ikkje vera redd for å visa beinet,  
Og å mista kjøttet i forbifarten.

Mennesket har alltid likt betre kjøtt  
Enn jord av bein,  
Saka er at det berre fanst jord og skog av bein,  
Og det måtte tena kjøttet sitt,  
Det fanst berre jern og eld  
Og ikkje skit,  
Og mennesket var redd for å mista skiten  
Eller rettare sagt det begjærte skiten  
Og, derfor, ofra blodet.

For skit,  
Det vil seia kjøt,  
Der det berre fanst blod  
Og jernskrap til knoklar  
Og der det ikkje gjaldt å vinna det verande  
Men der det berre gjalt å mista livet

*(Nina og Maria går fram og stiller seg på hver sin side av Hildur.)*

**Alle:** o reche modo  
to edire  
di za  
tau dari  
do padera coco

### **Scene 11**

*(Nina går og setter seg i skapet. Maria og Hildur filmer henne (vi ser bildene i monitoren foran til høyre).)*

**Nina:** Thank you. I say this of my own free will. This is what is called speaking; when words come out, fly into the air, live for a moment and die. If I can give you the words you need to have, it will be a great victory. They say mother died.

*(Ler.)*

Such is my laughter.

*(Ler igjen.)*

No mother then. Big father said it makes no difference to me, that is to say, to him. Dark. Very dark. As dark as very dark. That was the room. For nine years. Not even a window. Poor Peter Stillman. And the boom boom boom, the pee pee lakes, the ka ka piles. I am peter stillman. That is not my real name. My real name is Mister Sad. What is your name? Perhaps you are the real Mister Sad. And I am no one.

*(Lager gråtelyd.)*

What did Peter do in that room? Did he drink? Did he blink? Did he stink?

*(Ler.)*

Sometimes I'm so funny. So, I'm telling you about the father. The father talked about God. The father thought God had a language, and a baby might speak it if the baby saw no people. I am mostly now a poet. I make up all the words myself: wimbleclick, wumbleshumbeloo. Beautiful poems. So beautiful, the whole world will weep. I think the time has come for me to go. I know nothing of time, but that makes no difference to me. Life can last just so long you understand. Everything else is in the room. With darkness. With God's language. With screams.

*(Skriker lydløst.)*

Here I am, off the air, a beautiful thing for the light to shine on. Perhaps you will remember that. I am Peter Stillman. That is not my real name. Thank you very much.

### **Scene 12**

*(Maria setter seg på en liten stol foran til venstre, skrur på at kamera og ser inn i det (bildene vises på monitoren til venstre). Nina tar med seg mikrofonstativet og holder mikrofonen foran Maria.)*

**Maria:** Jeg har sett redsler; redsler som du har sett. Du har ikke rett til å kalle meg morder. Du har rett til å drepe meg. Du har rett til å gjøre det. Men du har ikke rett til å dømme meg. Det er umulig å si det med ord – å beskrive – hva som er nødvendig – for dem som ikke vet hva redsel betyr. Redslene. Redslene har et ansikt. Og du må gjøre deg til venns med redslene. Redslene og moralsk terror er dine venner. Hvis de ikke er det, så er de dine fiender som du må frykte. De er virkelige fiender. Jeg husker da jeg var i spesialstyrkene. Det virker som tusen århundrer siden. Vi dro til en leir for å vaksinere noen barn. Vi dro fra leiren etter at vi hadde vaksinert dem mot polio. Så kom en gammel mann springende. Han gråt. Han kunne ikke si – Vi dro tilbake, og de hadde kommet og hogd av alle de vaksinerte armene. De lå der, i en haug. En haug

med små armer. Og jeg husker at jeg gråt, jeg gråt som en bestemor. Jeg ville rive ut av meg tennene. Jeg visste ikke hva jeg ville gjøre. Og jeg vil huske det. Jeg vil aldri ønske å glemme det. Jeg vil aldri ønske å glemme. Så innså jeg, som om jeg ble skutt, som om jeg ble skutt med en diamant. En diamantkule midt gjennom pannen. Og jeg tenkte: Så genialt. Så genialt. Viljen til å gjøre det. Perfekt, ekte, komplett, krystallklart, rent. Da innså jeg at de var sterkere enn meg. Fordi de kunne holde det ut. De var ikke uhyrer. Dette var menn. Trente kadrer. Disse mennene kjempet med hjertet. De har familier, de har barn, de er fylt av kjærlighet. Men de hadde styrken. Styrken til å gjøre det. Hvis jeg hadde 10 divisjoner av de mennene ville våre vanskeligheter her raskt være over. Du må ha menn som er moralske og som samtidig er i stand til å bruke sine urinstinkter til å drepe – uten følelse, uten lidenskap, uten overveielse. Uten overveielse. For det er overveielser som beseirer oss.

### **Scene 13**

*(Søstrene setter seg på hver sin lille stol midt i rommet. **Maria** tenner et stjerneskudd. Når det er brent ned, slipper hun det på gulvet. De snakker som om de ikke har pust.)*

**Maria:** Moskva.

**Hildur:** Moskva.

**Nina:** Moskva. Han sitter på værelset sitt og bryr seg ikke om noen ting. Sitter og spiller fiolin. Å, det er forferdelig, forferdelig, forferdelig! Jeg kan ikke, jeg kan ikke klare det lenger... Jeg kan ikke, jeg kan ikke! Ta meg bort! Ta meg bort! Jeg kan ikke mer!

**Hildur:** Hva er det; hva er det, kjære deg?

**Nina:** Hvor? Hvor er det blitt av? Å herre min Gud, herre min Gud! Jeg har glemt alt sammen, alt sammen! Det går rundt i hodet på meg... Jeg husker ikke lenger hva vindu heter på italiensk, eller tak... Hver dag glemmer jeg mer og mer, og livet renner bort og kommer aldri tilbake. Vi kommer aldri til Moskva! Jeg ser det nå, vi kommer aldri til å reise...

**Hildur:** Kjære, kjære.

**Nina:** Jeg er så ulykkelig... Jeg kan ikke arbeide. Jeg kommer aldri til å arbeide. Jeg har fått nok, nok! Jeg var på telegrafene, nå er jeg i kommunen. Jeg er snart fire og tyve år, jeg har vært i arbeide lenge, og hva har jeg igjen for det? Hjernen min er tørket inn, jeg er blitt mager, stygg og gammel. Og hele tiden føler jeg at jeg glir lenger og lenger vekk fra det livet som skulle være ekte og skjønt, at jeg synker ned i en avgrunn. Og jeg er så... Jeg skjønner ikke at jeg fremdeles er i live, at jeg ikke har tatt livet av meg for lenge siden...

**Hildur:** Ikke gråt, kjære deg; det gjør meg så ulykkelig.

**Nina:** Jeg gråter ikke, gråter ikke. Nok nå; se, jeg gråter ikke; nok nå, nok.

**Hildur:** Kjære deg, det er noe jeg vil fortelle deg som din søster og som din venn: Hvis du vil ha mitt råd så skal du gifte deg med Baronene! Han er en mann du respekterer og setter pris på... Ja, vakker er han jo ikke, men han er ærlig og redelig... Man gifter seg dessuten ikke av kjærlighet, men for å gjøre sin plikt. Det er i alle fall slik jeg ser det; jeg ville giftet meg selv om jeg ikke var forelsket. Jeg ville ha giftet meg med hvem som helst, så lenge det var et anstendig menneske. Selv om det var en gammel mann...

**Nina:** Hele tiden har jeg ventet på at vi skulle flytte til Moskva, at jeg der skulle finne den rette. Jeg har drømt om ham, elsket ham... Og så plutselig innser jeg at det er bare tull, bare tull.

**Hildur:** Min kjære deilige søster, jeg forstår deg så godt... Da baronen forlot det

militære og besøkte oss i alminnelig jakke, da syntes jeg han var så stygg at jeg begynte å gråte. ”Hvorfor gråter de?” spurte han, og hva skulle jeg si da? Men om Gud ville det slik at han giftet seg med deg, så ville jo jeg bli glad. Det er jo en annen sak; det er noe helt annet.

**Maria:** Hun går omkring som om det var hun som hadde satt fyr på byen.

**Hildur:** Du er dum Masja. Skal jeg fortelle deg hvem som er den dumme i vår familie? Det er deg. Unnskyld at jeg sier det.

**Maria:** Jeg har noe å bekjenne for dere, kjære søstre. Sjelen min lider. Jeg har en hemmelighet, men dere skal vite alt... Jeg kan ikke tie. Jeg elsker, elsker, elsker den mannen dere så nå nettopp... Altså... Kort sagt, jeg elsker Versjinin...

**Hildur:** Hold opp. Jeg hører ikke på deg!

**Maria:** Først syntes jeg han var underlig, så syntes jeg synd på ham... Så begynte jeg å elske ham; elske stemmen hans, ordene hans, besværlighetene, hans to døtre...

**Hildur:** Si så mange dumheter du bare vil; jeg hører ikke på deg!

**Maria:** Det er du som er dum, Olga. Jeg elsker ham, det er min skjebne. Det ble bare slik... Og han elsker meg... Er det så skrekkelig? Hva? Er det så galt? Kjære deg... Vi må gjennom livet på en eller annen måte, hvordan det enn går... Når du leser en roman, så synes du alt det der, det har du hørt før, det er velkjent... Men når du selv blir forelsket, innser du at må klare alt på egenhånd... Nå skal jeg tie, lik den gale mannen hos Gogol. Tie, tie.

#### **Scene 14**

*(Alle tre henter gule kjoler i skapene, danser med dem og framsier teksten/synger med hese stemmer.)*

**Nina:** Out where the river broke.

**Maria:** The bloodwood and the desert oak.

**Hildur:** Holden wrecks and boiling diesels.

**Nina:** Steam in forty five degrees.

**Maria:** The time has come.

**Hildur:** To say fair's fair.

**Nina:** To pay the rent.

**Maria:** To pay our share.

**Hildur:** The time has come.

**Nina:** A fact's a fact.

**Maria:** It belongs to them.

**Hildur:** Let's give it back.

**Alle:** How can we dance when our earth is turning

How do we sleep while our beds are burning

How can we dance when our earth is turning

How do we sleep while our beds are burning

How can we dance when our earth is turning

How do we sleep while our beds are burning

How can we dance when our earth is turning

How do we sleep while our beds are burning

#### **Scene 15**

*(Søstrene slipper kjolene i gulvet. Gråter. Plukker opp kjolene, slipper dem igjen, gråter. Tar av seg de røde og skifter til de gule.)*



### **Scene 16**

*(De går fram til mikrofonen.)*

**Alle:** I can see,  
No matter how near you'll be,  
You'll never belong to me.  
But I can dream, can't I?  
Can't I pretend  
that I'm locked in the bend of your embrace?  
For dreams are just like wine,  
And I am drunk with mine

I'm aware my heart is a sad affair.  
There's much disillusion there,  
But I can dream, can't I

Can't I adore you although we are oceans apart?  
I can't make you open your heart,  
But I can dream, can't I  
I can't make you open your heart,  
But I can dream, can't I

### **Scene 17**

*(Under en lydkollasj beveger alle tre seg sakte mot bakteppet under dans og miming. Blir stående rett foran teppet, i spoten, og mimer til "I'll be with you in apple blossom time".)*

### **Scene 18**

*(Nina går bort til sminkebordet sitt, setter seg, graver i en bløtkake og kaster krem i ansiktet sitt. Hildur går til sitt sminkebord og skramler med romflaska. Maria går fram til mikrofonen.)*

**Maria:** I'm writing you, my dear  
Just to tell you  
In September, you remember  
'Neath the old apple tree  
You whispered to me  
When it blossomed again, you'd be mine

I've waited until I could claim you  
I hope I've not waited in vain  
For when it's spring in the valley  
I'm coming, my sweetheart, again

I'll be with you in apple blossom time  
I'll be with you to change your name to mine  
One day in May  
I'll come and say  
"Happy the bride the sun shines on today!"

What a wonderful wedding there will be  
What a wonderful day for you and me  
Church bells will chime  
You will be mine  
In apple blossom time

*(Maria slutter å synge. Hildur og Nina går noen skritt mot henne. Maria begynner å synge igjen. Hildur og Nina går tilbake til hvert sitt sminkebord.)*

I'm writing you, my dear  
Just to tell you  
In September, you remember  
'Neath the old apple tree  
You whispered to me  
When it blossomed again, you'd be mine

I've waited until I could claim you  
I hope I've not waited in vain  
For when it's spring in the valley  
I'm coming, my sweetheart, again

I'll be with you in apple blossom time  
I'll be with you to change your name to mine  
One day in May  
I'll come and say  
"Happy the bride the sun shines on today!"

What a wonderful wedding there will be  
What a wonderful day for you and me  
Church bells will chime  
You will be mine  
In apple blossom time

*(Hildur og Nina går fram og stiller seg på hver sin side av Maria. De bukker.)*

## **7.5. Referanser: *Big 3<sup>rd</sup> episode – Happy/End***

### **Skjønnlitteratur**

Kundera, Milan. *The Farewell Waltz*.

### **Televisjon**

”Sex and the City”.

### **Sanger framført på scenen**

Melua, Katie. ”I cried for you”.

Nirvana. ”Smells Like Teen Spirit”.

Superamas. ”How Much It Hurts”.

### **Lydspor**

Badalamenti, Angelo. ”Mullholland Drive”.

Barkley Gnarl. ”Crazy”.

Bop, Mighty. ”Feeling Good”.

Conte Nicolas. ”Love me ’til sunday”.

Daldry, Stephen. ”The Hours” –

Derrida, Jacques. ”Déconstruction et Nécessité”.

Glass, Philip. ”The Kiss”.

The Jackson Five. ”I want you back”.

Nirvana. ”Smells Like Teen Spirit”.

Solondz, Todd. ”Happiness”.

### **Filmer**

Donner, Clive. *What’s new, Pussycat*.

Lynch, David. *Mullholland Drive*.

Nolin, Thierry. *La biochimie du coup de fondre*.

## **7.6. Referanser: Søstrene Andrews presenterer: *Faen, verden brenner***

### **Teori/skjønnlitteratur**

Artaud, Antonin. "For å gjere slutt på Guds dom".

### **Biografi**

Nimmo, H. *The Andrews sisters: A biography and career record*.

### **Skjønnlitteratur**

Auster, Paul. *The New York trilogy*.

Tsjekhov, Anton. *Tre søstre*.

### **Filmer**

Coppola, Francis Ford. *Apocalypse now!*.

Kubrick, Stanley. *Full metal jacket*.

### **Sanger/sangtekster**

Leigh, G. og C. Coleman. "Melancholy moon" (lydspor).

Jacobs, Jacob og Sholom Secunda. "Bei Mir Bist Du Schön".

Tobias, Charles og Cliff Friend. "We Did It Before (And We Can Do It Again)".

Midnight Oil's. "Beds are Burning".

Kahal, Irving og Sammy Fain. "I Can Dream, Can't I".

Fleeson, Neville og Albert Von Tilzer. "I'll Be With You In Apple Blossom Time".

## 7.7. Oversikt scener: *Big 3<sup>rd</sup> episode – Happy/End*

### **Scene 1**

Sang: "How Much It Hurts".

### **Scene 2**

Band-scenen.

### **Scene 3**

På lerretet: Erotikk i leilighet. Boris Cyrulnik.

### **Scene 4**

Band-scene 2 (**Grace** som Cobain).

### **Scene 5**

Dansegulv.

### **Scene 6**

På lerretet: Superamas til New York.

### **Scene 7**

Fitness-scenen.

### **Scene 8**

På lerretet. Primalskrik og omfavning.

### **Scene 9**

Fitness-scene 2. Overgang til *The Hours*-replikker.

### **Scene 10**

"I Cried for You".

### **Scene 11**

Fitness-scene 3. **Ester** i frys.

### **Scene 12**

På lerretet: *What's new pussycat?*

### **Scene 13**

Fitness-scene 4.

### **Scene 14**

Som scene 8. Massasje.

### **Scene 15**

Fitness-scene 5.

### **Scene 16**

På lerretet: Trafikkulykke.

**Scene 17**

Fitness scene 5 forts. / Jacques Derrida.

**Scene 18**

"I Want You Back"

**Scene 19**

Leirbål.

## 7.8. Oversikt scener: *Søstrene Andrews presenterer: Faen, verden brenner*

### **Prolog**

### **Scene 1**

Melancholy moon.

### **Scene 2**

Foran sminkebordene.

### **Scene 3**

Tannpuss. Kokett dans.

### **Scene 4**

Fram til mikrofonen. "Bei mir bistu schön".

### **Scene 5**

Skift til uniform. Dans. Drikket rom og cola. Mer dans. "We did it before (And We Can Do It Again)".

### **Scene 6**

*Full Metal Jacket*-monologen (**Hildur**).

### **Scene 7**

Slåsskamp (mellom **Hildur** og **Maria**).

### **Scene 8**

"Beds are Burning"-monologen (**Nina**).

### **Scene 9**

Skift tilbake til røde kjoler.

### **Scene 10**

"For å gjere slutt på Guds dom"-monologen (**Hildur**).

### **Scene 11**

*City of glass*-monologen (**Nina**).

### **Scene 12**

*Apocalypse now!*-monologen (**Maria**).

### **Scene 13**

Tre søstre.

### **Scene 14**

Dans med gule kjoler. "Beds are burning".

### **Scene 15**

Gråt. Skift til gule kjoler.

### **Scene 16**

Fram til mikrofonen. "I can dream, can't I".

### **Epilog**

Lydkollasj. Søstrene bakover mot sceneteppet.

### **Scene 17**

**Nina** og **Hildur** til sminkebordene. "I'll be with you in apple blossom time".



## Referanseliste

- Aristoteles 1995, *Poetics*, overs. S. Halliwell, Harvard University Press, Cambridge.
- 1967, *Poetics*, overs. G.F. Else, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Artaud, A. 2000, *Det dobbelte teater*, overs. K. Helgheim, Solum, Oslo.
- 1984, "På leiting etter ekskrementa", i *Blodsprut*, overs. J.O. Gatland, Forlaget Oktober, Oslo.
- Auster, P. 2006, *The New York trilogy*, Penguin Books, New York.
- Austin, J.L. 1975, *How to do things with words*, andre utg., Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Barnett, D. 2008, "When is a play not a drama? Two examples of postdramatic texts", *New Theatre Quarterly*, bd. 24, nr. 1, s. 14-23.
- 2005, "Reading and performing uncertainty: Michael Frayn's *Copenhagen* and the Postdramatic Theatre", *Theatre Research International*, bd. 30, nr. 2, s. 139-149.
- 2003, "Text as material?", i Webber, A. (red.), *Performance and performativity in German cultural studies*, Peter Lang, Frankfurt, s. 137-157.
- Baumgarten, A.G. 2008, "Fra *Aesthetica*" (1750), i Bale, K. og A. Bø- Rygg (red.), *Estetisk teori: En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, s. 11-17.
- Benjamin, W. 2008, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", i Bale, K. og A. Bø- Rygg (red.), *Estetisk teori: En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, s. 214-240.
- Bleeker, M. 2008, "Look who's looking! Perspective and the paradox of postdramatic subjectivity", *Theatre Research International*, bd. 29, nr. 1, s. 29-41.
- Boenisch, P.M. 2006, "Aesthetic art to aisthetic act: Theatre, media, intermedial performance", i Chapple, F. og C. Kattenbelt (red.), *Intermediality in theatre and performance*, Rodopi, Amsterdam, s. 103-117.
- Bolter, J.D. og R. Grusin 1999, *Remediation*, The MIT Press, Cambridge.
- Bürger, P. 1998, *Om Avantgarden*, overs. E. Tjønneland, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo.
- Cappelen, H., E. Lepore 2005, *Insensitive semantics: A defence of semantic minimalism and speech act pluralism*, Blackwell Publishing, Malden.
- Caputo, J.D. 1997, "A commentary: Deconstruction in a nutshell", i Derrida, J. og J.D. Caputo, *Deconstruction in a nutshell*, Fordham University Press, New York, s. 31-203.
- "Dekonstruksjon", *Filosofileksikon*, 1996, Zafari forlag, Oslo.
- Derrida, J. 1988, "Signature event context", i *Limited inc*, overs. S. Weber, Northwestern University Press, Evanston.
- Derrida, J. 2006, "Différance", i *Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg*, overs. K. Gundersen, Spartacus, Oslo, s. 99-139.
- Diamond, E. 1995, "The shudder of catharsis in twentieth-century performance", i Parker, A. og E.K. Sedgwick, *Performativity and performance*, Routledge, New York, s. 152-173.
- "Drama", *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok*, 2005, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- "Dramatisk", *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok*, 2005, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Dürrenmatt, F. 1959, *Teaterproblemer og natlig samtale*, overs. H.J. Schultz, Hasselbalch, København.

- Eisenstein, S. 1988, "The montage of film attractions", i *Selected Works*, overs. R. Taylor, bd. 1, BFI Publishing, London.
- Eisenstein, S. 1991, *Towards a theory of montage*, i *Selected Works*, overs. M. Glenny, bd. 2, BFI Publishing, London.
- Else, G.F. 1967, innledende essay til Aristoteles, *Poetics*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Fehr, D.v.d. 2008, "Skattkiste uten teoretisk bunn?", *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, bd. 10, nr. 1, s. 29-31.
- Fischer-Lichte, E. 2002, *History of european drama and theatre*, overs. J. Reily, Routledge, London.
- , 2008, *The Transformative power of performance*, overs. S.I. Jain, Routledge, London.
- Fish, S. 1980, *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Harvard University Press, Cambridge.
- Fortier, M. 2002, *Theory/theatre: An introduction*, Routledge, London.
- Gruber, K. 2006, "The staging of writing: Intermediality and the avant-garde", i Chapple, F. og C. Kattenbelt (red.), *Intermediality in theatre and performance*, Rodopi, Amsterdam, s. 181-195.
- Gumbrecht, H.A. 2004. *Production of presence: What meaning cannot convey*, Stanford University Press, Stanford.
- Halliwell, S. 2002, *The aesthetics of mimesis: Ancient texts and modern problems*, Princeton University Press, Princeton.
- Helgheim, K. 1996, innledende essay til A. Tsjekhov, *Tre søstre*, Solum, Oslo.
- Helgheim, K. 2000, etterord til A. Artaud, *Det dobbelte teater*, Solum, Oslo.
- Jürs-Munby, K. 2007, innledende essay til H.-T. Lehmann, *Postdramatic theatre*, Routledge, Oxon.
- Kittler, F. 2003, "Grammofon, film, skrivmaskin", i *Essäer om medier och litteratur*, Antrophos, Gråbo, s. 33-55.
- Kundera, M. 1998, *Farewell waltz*, tredje utg., overs. A. Asher, HarperCollins Publishers, New York.
- Lehmann, H.-T. 2007, *Postdramatic theatre*, overs. K. Jürs-Munby, Routledge, Oxon.
- Lehmann, N. 1996. *Dekonstruktion og dramaturgi*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus.
- Leinslie, E. 2007, "Nye dramaturgier", i Berg, I.T., E. Høyland og E. Leinslie, *Scenekunst nå: Teaterscenen som arena for samtidskunsten*, Scandinavian Academic Press/Spartacus Forlag, Oslo, s. 17-68.
- "Logikk", *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok*, 2005, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- "Logos", *Filosofileksikon*, 1996, Zafari forlag, Oslo.
- Loxley, J. 2007, *Performativity*, Routledge, London.
- "Manifestation", *Oxford advanced learner's dictionary of current English*, 1995, femte utg., Oxford University Press, Oxford.
- "Medium", *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok*, 2005, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- "Medium", *Tanums store rettskrivningsordbok*, 1996, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- "Montasje", *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok*, 2005, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- McCollough, A. 2004, "Eisenstein's regenerative aesthetics: From montage to mimesis", i J. Antoine-Dunne og P. Quigley (red.), *The montage principle*,

- Rodopi, New York, s. 45-67.
- Mulvey, L. 1998, "Visual pleasure and narrative cinema", i Goodman L. og J. de Gay (red.), *The Routledge reader in gender and performance*, Routledge, London, s. 270-276.
- Nimmo, H. 2004, *The Andrews sisters: A biography and career record*, McFarland & Company, Jefferson.
- Nowell-Smith, G. 1991, innledende essay til S. Eisensten, *Towards a theory of montage*, i *Selected works*, bd. 2, BFI Publishing, London.
- Platon 2005, *Timaios*, i *Samlede verker*, bd. 7, Vidarforlaget, Oslo.
- Rozik, E. 2008, *Generating theatre meaning*, Sussex Academic Press, Sussex.
- Rozik, E. 2007, "Medium translations between fictional arts", i Arvidson, J. m.fl., *Changing borders: Contemporary positions in intermediality*, Intermedia Studies Press, Lund, s. 395-417.
- Rozik, E. 1993, "The functions of language in the theatre", *Theatre Research International*, bd. 18, nr. 2, s. 104-114.
- Searle, J.R. 1973, "Austin on locutionary and illocutionary acts", i *Essays on J.L. Austin*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, s. 141-159.
- Sjkløvkj, V.B. 1991, "Kunsten som grep", i Kittang, A., A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, s. 11-25.
- Sugiera, M. 2004, "Beyond drama: writing for postdramatic theatre", *Theatre Research International*, bd. 29, nr. 1, s. 16-28.
- "Teatervitenskap", *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2007, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- "Tekst", *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok*, 2005, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Tsjekhov, A. 1996, *Tre søstre*, overs. K. Helgheim, Solum, Oslo.
- Woolf, V. 2004, *Mrs. Dalloway*, Vintage, London.

## Filmer

- Coppola, F.F. 1979, *Apocalypse now!*, Miramax, Hollywood.
- Daldry, S. 2003, *The hours*, Miramax, Hollywood.
- Donner, C. 1965, *What's new pussycat?*, Famous Artists Productions, Hollywood.
- Jonze, S. 2002, *Adaptation*, Columbia Pictures, Hollywood.
- Kubrick, S. 1987, *Full metal jacket*, Warner Bros. Pictures, Hollywood.
- Lynch, D. 2001, *Mulolland drive*, Universal Pictures, Hollywood.
- Nolin, T. 1997, *La biochimie du coup de foudre*, La Sept-Arte, Paris.

## Sangtekster

- Barkley, G. 2006, "Crazy", på *St. Elsewhere*, Downtown/Warner.
- Cobain, K. 1991, "Smells like teen spirit", på *Nevermind*, DGC.
- Fleeson, N. og A.v. Tilzer 1956, "I'll be with you in apple blossom time".
- Jacobs, J. og S. Secunda 1932, "Bei mir bist du schön".
- Kahal, I. og S. Fain 1937, "I can dream, can't I".
- Leigh, G. og C. Coleman 1958, "Melancholy moon".
- Melua, K. 2005, "I cried for you", på *Piece by Piece*, Dramatico.
- The Midnight Oils 1987, "Beds are burning", på *Diesel and Dust*, .
- Newley, A. og L. Bricausse 1965, "Feeling good".
- Superamas 2007, "How much it hurts".
- Tobias, C. og C. Friend 1941, "We did it before (and we can do it again)".

### **Internettreferanser**

- Derrida, J. "Presence is always divided and split", [online], tilgjengelig fra:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=J1IScOonGMQ>>, [04.06.2009].
- "Performance", [online], Store Norske Leksikon, tilgjengelig fra:  
<<http://snl.no/talehandling>>, [31.03.2009].
- "Performance art", [online], Encyclopædia Britannica, tilgjengelig fra:  
<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/663123/performance-art>>,  
[04.04.2009].
- "Rifleman's Creed", [online], Wikipedia, tilgjengelig fra:  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Rifleman's\\_Creed](http://en.wikipedia.org/wiki/Rifleman's_Creed)>, [13.07.2009].
- "Sample", [online], Dictionary.com, tilgjengelig fra:  
<<http://dictionary.reference.com/browse/sample>>, [24.08.2009].
- "What is Biodanza?", [online], San Fransisco School of Biodanza, tilgjengelig fra:  
<<http://www.biodanzasf.com/whatis.html>>, [22.08.2008].